

HEKNA DE MELO SOUSA OLIVEIRA

“A JAMAICA BRASILEIRA É AQUI OU APENAS LÁ?”
Produção e consumo do *reggae* em Imperatriz/MA

IMPERATRIZ
2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

de Melo Sousa Oliveira, Hekna.

A JAMAICA BRASILEIRA É AQUI OU APENAS LA? PRODUÇÃO E
CONSUMO DO REGGAE EM IMPERATRIZ-MA / Hekna de Melo Sousa
Oliveira. - 2025.

52 p.

Orientador(a): Karina Almeida de Sousa.

Monografia (Graduação) - Curso de Ciências Humanas -
Sociologia, Universidade Federal do Maranhão, Imperatriz-
ma, 2025.

1. Jamaica Brasileira. 2. Reggae. 3. Imperatriz. 4.
Diaspora. I. Almeida de Sousa, Karina. II. Título.

HEKNA DE MELO SOUSA OLIVEIRA

“A JAMAICA BRASILEIRA É AQUI OU APENAS LÁ?”
Produção e consumo do *reggae* em Imperatriz/MA

Trabalho de conclusão de curso, em forma de Monografia, apresentado ao curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia, do Centro de Ciências de Imperatriz da Universidade Federal do Maranhão/ UFMA, como requisito para obtenção do título de licenciado sob a orientação da Prof.^a Dra. Karina Almeida de Sousa.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

ORIENTADORA: Prof.^a Dra. Karina Almeida de Sousa.
UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

EXAMINADOR: Prof. Dr. Rogerio de Carvalho Veras.
UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

EXAMINADORA: Prof.^a Dra. Vanda Maria Leite Pantoja
UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

AGRADECIMENTOS

Não há palavras suficientes para expressar minha gratidão à minha mãe, Iolanda Cardoso, e ao meu companheiro, Vicente Silva, por todo o incentivo e apoio ao longo dessa jornada acadêmica. Desde o início da graduação, estiveram ao meu lado, acreditando em mim, mesmo quando as circunstâncias tornavam tudo mais desafiador. Sempre sonhei em cursar o ensino superior, mas, dentro da estrutura familiar em que cresci, esse desejo não foi incentivado por pais que viam a universidade como uma prioridade. Ainda assim, me deram tudo o que podiam, e, mesmo sendo filhos de pais não alfabetizados, buscaram nos oferecer o melhor, transmitindo valores de educação, cidadania e comunidade. Minha mãe, com sua força e resiliência, foi minha maior inspiração para seguir em frente. Hoje, sinto uma mistura de orgulho e reflexão ao me ver como a única filha, entre quatro irmãos, a conquistar um diploma universitário.

Agradeço também à minha filha, Laura Elita, o maior presente que a vida me deu. Fruto de uma gravidez desejada e esperada, ela nasceu no meio da graduação e deu ainda mais sentido à minha caminhada. Cada desafio enfrentado teve nela um propósito maior, e cada página escrita teve seu sorriso como motivação.

Meu reconhecimento se estende ainda aos professores, colegas e amigos que tornaram essa trajetória mais leve, enriquecedora e inspiradora. A todos que compartilharam conhecimento, palavras de incentivo e momentos de aprendizado, deixo minha gratidão sincera. Por fim, dedico esta conquista a todas as pessoas que, assim como eu, vêm de realidades onde a educação superior não é um destino óbvio, mas sim, um caminho repleto de desafios, renúncias e superações diárias.

RESUMO

Esse trabalho investiga a produção e o consumo do *reggae* na segunda maior cidade do estado do Maranhão, Imperatriz. As análises realizadas vinculam-se ao projeto “*Circuito Vernacular Afro-Atlântico e as Práticas Expressivas Culturais Negras*”. Considera-se como objetivo a construção de uma narrativa dos estilos musicais que contribuem para a identificação do *reggae* enquanto símbolo de uma identidade maranhense, e não exclusivamente de sua capital, amplamente conhecida como a “*Jamaica Brasileira*”. Temos como objetivos específicos: mapear os espaços de consumo do estilo, como bares, casas de festas e eventos, e analisar os artistas vinculados ao cenário do *reggae* em Imperatriz. Entre as técnicas de pesquisa adotadas, destacam-se, pesquisas bibliográficas, pesquisas de campo e a realização de entrevistas semiestruturadas, além da pesquisa documental e a captação de material audiovisual. O objeto da pesquisa dialoga com o objetivo mais amplo do projeto [Circuito Vernacular], quais sejam “analisar possíveis linhas de continuidade e ruptura entre as práticas expressivas culturais negras de outros países do continente americano, do Caribe e da África; e investigar os sentidos e significados podem ser capturados a partir da execução dessas práticas na sua relação com as fronteiras”. Utilizando os estudos da diáspora africana buscamos encontrar essa conectividade entre Imperatriz, Maranhão, o Caribe e a África.

Palavras-Chave: Jamaica brasileira; *Reggae*; Diáspora, Imperatriz.

ABSTRACT

This paper investigates the production and consumption of reggae in the second largest city in the state of Maranhão, Imperatriz. The analyses carried out are linked to the project “Afro-Atlantic Vernacular Circuit and Black Cultural Expressive Practices”. The objective is to construct a narrative of the musical styles that contribute to the identification of reggae as a symbol of the identity of Maranhão, and not exclusively of its capital, widely known as the “Brazilian Jamaica”. Our specific objectives are to map the spaces where the style is consumed, such as bars, party venues and events, and to analyze the artists linked to the reggae scene in Imperatriz. Among the research techniques adopted, the following stand out: bibliographical research, field research and semi-structured interviews, in addition to documentary research and the capture of audiovisual material. The object of the research dialogues with the broader objective of the project [Vernacular Circuit], which is to “analyze possible lines of continuity and rupture between the expressive black cultural practices of other countries in the American continent, the Caribbean and Africa; and investigate the senses and meanings that can be captured from the execution of these practices in their relationship with the borders”. Using studies of the African diaspora, we seek to find this connectivity between Imperatriz, Maranhão, the Caribbean and Africa.

Keywords: Brazilian Jamaica; *Reggae*; Diaspora, Imperatriz.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapeamento do movimento <i>Reggae</i> em Imperatriz-MA	14
Figura 2: Folder de divulgação do <i>reggae</i> em Goiânia-GO	36
Figura 3: Folder de divulgação do <i>reggae</i> em Imperatriz-MA	36
Figura 4: Fotos de alguns discos encontrados no acervo de Edileno	38
Figura 5: Camisetas confeccionadas em festivais de <i>reggae</i>	39
Figura 6: Folder de divulgação dos eventos na cidade.....	45
Figura 7: Folder de divulgação dos eventos na cidade.....	46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.1 Caminhos metodológicos.....	10
2 SISTEMAS VIVOS EM MOVIMENTO	16
2.1 Breve histórico do <i>reggae</i>	27
3 A IMPERATRIZ DO <i>REGGAE</i>.....	33
3.1 O circuito da cultura e o <i>reggae</i> em Imperatriz.....	40
3.2 Produção do <i>Reggae</i>	41
3.3 Consumo do <i>Reggae</i> em Imperatriz.....	44
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	54

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como intuito a construção de uma narrativa sobre os estilos musicais que contribuem para a identificação do *reggae* enquanto símbolo de uma identidade maranhense, atribuímos como problema de pesquisa o fato de que no senso comum ou em uma rápida pesquisa nos bancos de dados, nos deparamos com o título de “Jamaica Brasileira” atribuído à capital maranhense, e que essa identificação, geralmente, desconsidera o fluxo entre a capital e o interior do estado e, as conexões entre povos pertencentes a contextos históricos e culturais que se assemelham. Neste sentido, considera-se pertinente investigar a produção e a recepção do estilo nas demais regiões do Maranhão, particularmente, na segunda maior cidade do estado, também conhecida como a segunda capital maranhense- Imperatriz. No contexto das investigações empíricas, pretende-se localizar e analisar possíveis espaços e sujeitos vinculados a essa prática cultural em Imperatriz, como bares, casas de festas e eventos.

Uma vez que reconhecemos o *reggae* como cultura afro-caribenha-brasileira, acreditamos que ele se qualifica perfeitamente como uma expressão cultural afrodiaspórica. Por tanto, adota-se como perspectiva teórica estudos da diáspora africana. A diáspora é abordada sob diferentes perspectivas por diversos autores. Entre eles, Gilroy (2022) se destaca ao referir à diáspora a metáfora do *Atlântico Negro*, o autor a compreende como uma consequência resultante da orientação imposta aos povos africanos, especialmente durante o período do tráfico transatlântico de escravizados.

A diáspora afro-caribenha representa não apenas a mobilidade física, mas também a dispersão cultural e social desses grupos para diferentes regiões do mundo, gerando transformações significativas em suas formas de organização e expressões culturais:

A diáspora afro-caribenha é, sob esses termos, um estado de ser e um processo de tornar-se, uma jornada sem ponto de chegada ou porto para o retorno. O termo “diáspora” (ao lado dos adjetivos *black*, negro e *caribbean*) é, em geral, associado à ideia de movimento e em oposição quase que sistemática a ideias como centro, raiz e fixidez (Flor, 2022, p. 368)

Dessa forma, analisaremos o *reggae* como uma manifestação diaspórica autêntica que dialoga com outros ritmos, aberto a negociações culturais e políticas. Assim, considera-se relevante o reconhecimento de uma prática diaspórica como elemento de uma identidade local,

visto que o *reggae* é um estilo que amplia as linhas antirracistas da música e que está aberto a negociar com outros ritmos (Costa, 2022).

Buscamos compreender a chegada do ritmo e sua produção no interior do estado, pois acreditamos que as veredas da diáspora regueira¹ não se findam em São Luís. Para isso, temos como *locus* de pesquisa a cidade de Imperatriz, localizada a 634,6 km de São Luís, sendo a segunda cidade mais populosa do estado. O município se encontra na Região Metropolitana do Sudoeste Maranhense, com a população de 259.980 habitantes (IBGE, 2021). A cidade situa-se à margem direita do rio Tocantins, atravessada pela Rodovia Belém-Brasília², estabelecendo divisa com o estado do Tocantins, fatos que são essenciais quando se discute sobre o processo histórico-social da cidade.

Ao analisarmos a cidade sob uma perspectiva sociológica, torna-se essencial compreender como sua geografia influencia na dinâmica sociocultural. Imperatriz é frequentemente vista como um reflexo de Araguaína - TO, localizada a 257 km de distância, menos da metade da distância entre Imperatriz e São Luís. Surge então a questão: de que forma Araguaína impactou o desenvolvimento de Imperatriz? Considerando que Araguaína é reconhecida como a "capital do boi gordo" e São Luís como a "Jamaica brasileira", é possível perceber que as elites do agronegócio em Imperatriz tendem a se associar a cidade com a capital tocaninense, reforçando laços culturais e econômicos alinhados com os interesses do setor agropecuário.

Essa perspectiva parte de uma análise documental realizada no ano de 2023, onde encontramos em um jornal da cidade, evidências da influência de Araguaína - TO na construção de uma tradicional festa realizada em Imperatriz – a cavalgada que abre anualmente a maior feira agropecuária da região, e que conta com a força do ritmo sertanejo nacional. Essas evidências estão presentes no relato do idealizador da cavalgada e ex-presidente do Sindicato Rural de Imperatriz, Nelson Henrique Martinez

¹ Termo utilizado para dialogar em torno dos caminhos percorrido pela diáspora através do reggae, visto que, a diáspora é composta de caminhos, ramificações e conexões; instrumentos fundamentais utilizados pelos afrodiaspóricos regueiros para se conectarem e estabelecerem vínculos ancestrais.

² Nesta pesquisa podemos observar o papel fundamental da Rodovia Belém-Brasília tanto para a construção da história de Imperatriz e sua constituição enquanto cidade de médio porte, como para o fluxo e chegada do reggae na cidade, visto que foi através dela que discos e artistas chegaram a cidade em meados da década de 1970. Assim, podemos associa-la também ao termo diáspora regueira, sendo a rodovia um desses caminhos percorridos pelo reggae.

Eu morava em Araguaína e lá existia uma cavalgada do Sindicato Rural, que era considerada uma das maiores do Brasil. Hoje a maior é a nossa! Então, quando vim para Imperatriz, eu inventei a Cavalgada! Eu sou o pai dela! Fui eu mais um grupo de companheiros, Joaquim Ângelo e João Costa que organizamos” [...] Nós éramos 92 cavaleiros aqui no entroncamento, mas quando o Prefeito mandou um recado dizendo para cavalo não sujar a cidade, o pessoal ficou com medo e foi embora, e ficaram apenas 27. Com receio que o Prefeito fizesse alguma contra o grupo, que era pequeno, eu fui e conversei com Sr. Karlo Marques, pai de Karlinho, o ex-presidente do Sinrural. E ele me disse: Henrique, pega uma bandeira do Brasil, do Maranhão e de Imperatriz e vai na frente. Ninguém vai perturbar pavilhão nacional! A cidade é do povo! E foi o que fizemos! (Jornal o Berrante 2013).³

Por outro lado, ainda em uma perspectiva sociocultural é possível analisar Imperatriz como uma encruzilhada cultural e geográfica que cortada por uma rodovia transacional (BR-010) recebe influência de várias regiões do estado, além da proximidade geográfica com o estado do Pará e fronteira com o estado do Tocantins. Visto isso, acreditamos ser necessário, em trabalhos futuros, compreendermos e discutirmos a construção da identidade cultural da cidade, vista por uma ótica subalternizada e periférica. Diferente do ponto de vista das elites locais que são majoritariamente representantes do agronegócio.

Esses olhares periféricos sobre a cidade são marcados pela forte presença da população negra, que constitui a maioria dos habitantes dessas áreas. Diferente da imagem que se busca projetar, Imperatriz não é uma cidade “branca”, mas sim um espaço de diversidade cultural e étnica, onde diferentes expressões identitárias coexistem. Nesta pesquisa, tivemos a oportunidade de mapear alguns dos bairros que abrigam o *reggae* na cidade, e o que observamos é que essa manifestação cultural tem uma forte presença justamente nas regiões mais afastadas do centro urbano. São bairros marcados por uma infraestrutura precária, com acesso limitado a serviços básicos. Assim, ao analisarmos a presença do *reggae* em Imperatriz, também compreendemos a relação entre cultura, identidade e desigualdade.

1.1 Caminhos metodológicos

A pesquisa adota a metodologia qualitativa, com base no método etnográfico, combinando observação participante, revisão bibliográfica e registros audiovisuais. O processo começou com o mapeamento de espaços e indivíduos envolvidos na cena do *reggae* em

³ https://issuu.com/palavracomunicacao/docs/jornal_sinrural / acesso em 28 de outubro de 2023

Imperatriz, tendo as redes sociais⁴ como principais ferramentas. Por meio de perfis dedicados ao *reggae*, a rede social foi essencial para a identificação dos artistas, das casas de festas e da periodicidade dos eventos.

Em paralelo, desenvolvemos um estado da arte sobre o *reggae* no Maranhão, com um recorte de 10 anos, utilizando bases como Google Acadêmico, Scielo e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Palavras-chave⁵ relacionadas à cultura negra e afrodiáspórica orientaram a busca, ajudando a contextualizar o *reggae* como parte da identidade cultural maranhense e fornecendo suporte teórico à pesquisa. Essa etapa de busca e pesquisa bibliográfica foi de fundamental importância para que pudéssemos entrar com segurança na fase de campo, com questionamentos fundamentados em pesquisas consolidadas.

A fase de campo envolveu entrevistas semiestruturadas, observação participante em eventos e registros audiovisuais dos locais onde o *reggae* está presente. Os contatos estabelecidos via Instagram, como com o Gilson (DJ, cantor e compositor), foram fundamentais para expandir a rede de interlocutores. Gilson nos conectou a outros agentes do movimento *reggae* em Imperatriz, como o professor Edileno Reis, e aos organizadores e articuladores, como Nascimento, Adriano, Pai Gregory e outros. Esses encontros permitiram um aprofundamento das investigações, possibilitando a coleta e construção de dados que embasaram as análises e o mapeamento. Com o suporte das entrevistas, das conversas em grupo e da observação nos eventos, foi possível refinar a compreensão sobre a dinâmica do *reggae* em Imperatriz. As informações coletadas tanto na fase digital quanto no campo consolidaram um panorama detalhado e atualizado da cena *reggae* na cidade.

Tivemos a crucial participação de alguns agentes importantes nessa prática, que possui uma nomenclatura utilizada pelos envolvidos de: movimento⁶. Sendo assim, vez ou outra essa nomenclatura será usada aqui para representar a forma de organização do *reggae* em Imperatriz.

⁴ Sendo o Instagram como a principal rede social.

⁵ As palavras chaves: diáspora, *reggae*, cultura negra, Jamaica brasileira; possibilitaram um levantamento detalhado dos estudos que envolvem essa temática. Posteriormente, esses textos foram arquivados em formato de títulos, resumos e links em planilhas, contendo quatro artigos, quatro teses, cinco dissertações e dois livros.

⁶ Essa terminologia carrega múltiplos significados, abrangendo tanto o movimento da dança, dos corpos em sintonia com a musicalidade, quanto o fluxo cultural que atravessa fronteiras, refletindo os trânsitos e conexões da Diáspora Africana. Esse movimento, também assume características de um movimento social, já que na Diáspora a cultura é intrinsecamente política, e o *reggae* especificamente, segundo Carvalho (2016) carrega uma luta política desde suas origens. Assim, o *reggae* em Imperatriz não se limita a uma expressão artística, mas se configura como

O levantamento preliminar realizado sobre o cenário do *reggae* em Imperatriz revela uma forte presença do estilo na cidade, impulsionada, principalmente, pelas redes sociais como meio de comunicação entre os apreciadores do gênero. As redes sociais atualmente são o principal meio de comunicação entre os apreciadores do ritmo, sendo responsável por informar e manter essa trama que fomenta a prática na cidade. E é através desses meios de comunicação digitais que observamos num primeiro momento o contexto do *reggae* em Imperatriz. Esses espaços digitais permitem a conexão entre os agentes do movimento e fomentam a prática cultural. Além disso, figuras centrais desempenham um papel crucial na preservação e propagação do *reggae* na cidade, contribuindo para a formação de um circuito de DJs e eventos que mantém vivo o ritmo desde meados de 1970. A partir dessas contribuições iniciais, foi possível compreender os caminhos percorridos pelo *reggae* na cidade e sua importância na construção de uma identidade cultural na região.

Dito isto, apresento o primeiro agente que nos recebeu, o Gilson. Conhecemos ele através de suas postagens no Instagram, essa foi uma conexão essencial para começarmos a navegar pelo *reggae* imperatrizense, assim como ele, entrevistamos outros organizadores, que relataram como fizeram parte da recepção do estilo na cidade na década de 1970, alguns com contribuições que foram fundamentais para a propagação do ritmo na cidade. Esses DJs e colecionadores, foram substanciais para compreendermos como o estilo chega à cidade e de que forma a diáspora regueira se manifesta em Imperatriz. Além de seus conhecimentos em torno da história local do *reggae*, eles nos conectam diretamente com os espaços que abrigam a prática.

O Gilson, sempre foi nosso principal interlocutor durante as investigações, nos deu um primeiro norte de como a prática se manifestava na cidade, nos informou a localização dos principais pontos e quem são as principais figuras ligadas a cena do *reggae* na cidade. Gilson é cantor, colecionador, produtor e DJ, apesar de ter múltiplas funções no ramo, ele não depende exclusivamente do *reggae*, também trabalha como pintor e suas produções e apresentações nas

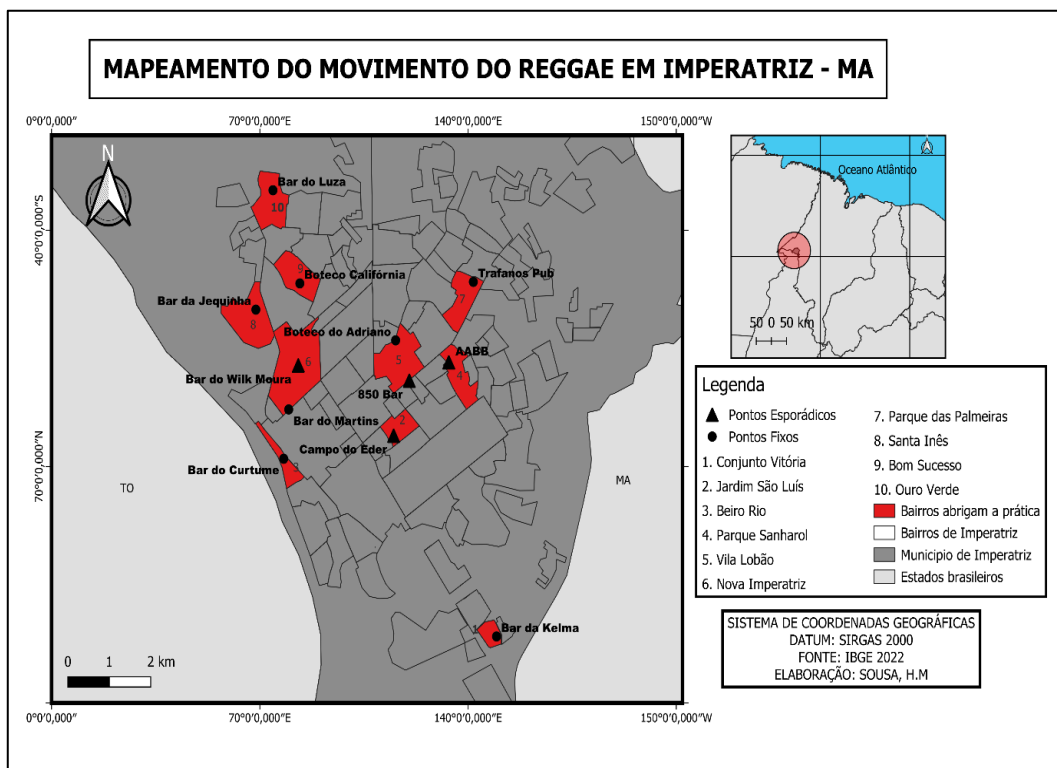
uma força coletiva que reivindica espaço, memória e valorização cultural. A música, a dança e os encontros promovidos pelo movimento fortalecem laços comunitários e denunciam a marginalização sofrida por essa manifestação.

festas são no período noturno e aos fins de semana. Assim como o Gilson, a grande maioria dos DJs não mantém o seu sustento por meio do *reggae*.

Por outro lado, observou-se a falta de reconhecimento oficial e apoio ao cenário do *reggae*, refletindo um padrão de desvalorização de manifestações culturais que emergem das periferias e desafiam as normas estabelecidas, tornando-se símbolos de resistência e identidade de grupos historicamente marginalizados. Assim, o *reggae*, enquanto movimento cultural em Imperatriz, enfrenta um desafio duplo: por um lado, luta para manter-se vivo e relevante entre seus praticantes e apreciadores, por outro, desafia a invisibilidade imposta pelos mecanismos de poder e a cultura dominante da cidade.

Considerando o mapeamento dos espaços onde o *reggae* ocorre na cidade, buscamos fazer um mapa, utilizando dados coletados no Instagram e com o auxílio dos agentes envolvidos no movimento. O mapa do *reggae* em Imperatriz é uma representação visual da influência e da presença do gênero musical na cidade, destacando a rede de eventos, locais e comunidades que compõem o cenário do estilo. Este mapa ilustra não apenas os pontos de encontro onde o *reggae* é celebrado, mas também as rotas e conexões entre diferentes bairros e espaços, revelando como o ritmo se entrelaça com a vida cotidiana e a identidade cultural local. O mapa proporciona uma visão abrangente dos pontos fixos e esporádicos onde o *reggae* está presente na cidade, sendo os pontos fixos, locais que abrigam a prática em dias fixos da semana, e os esporádicos, lugares que estão abertos a receber o movimento.

Figura 1: Mapeamento do movimento *Reggae* em Imperatriz-MA



Fonte: autoria própria, 2024

Cada ponto de *reggae* possui uma dinâmica própria, isto é, localização, frequência na semana, se o movimento é itinerante (não possui local fixo) e as particularidades da sua rotina, conforme está disposto no quadro 1.

Quadro 1: Localização, cronograma e tipo de ponto de *reggae* em Imperatriz-MA

PONTOS DE REGAEE			
LOCAL	TIPO DE PONTO	DIAS DA SEMANA	OBSERVAÇÕES
Boteco do Adriano	Ponto Fixo	Sábado e Domingo	Aberto aos dois dias para a prática de <i>reggae</i> .
Bar da Gequinha	Ponto Fixo	Somente Domingo	Exclusivamente para <i>reggae</i> no domingo.
Trajamós Pub	Ponto Fixo	Somente Domingo	Exclusivamente para <i>reggae</i> no domingo.
Bar do Curtume	Ponto Fixo	Sexta-feira	Recebe <i>reggae</i> na sexta-feira.
Bar do Martins	Ponto Fixo	Sexta-feira	Recebe <i>reggae</i> na sexta-feira.
Bar da Luza	Ponto Fixo	Sexta-feira	Recebe <i>reggae</i> na sexta-feira.
Boteco Califórnia	Ponto Fixo	Sexta-feira	Recebe <i>reggae</i> na sexta-feira.
Bar do Wilk Moura	Ponto Esporádico	Não especificado	Recebe eventos maiores de <i>reggae</i> e DJs.
Clube de Festas AABB	Ponto Esporádico	Não especificado	Recebe eventos maiores de <i>reggae</i> e DJs.
Bar 850	Ponto Esporádico	Não especificado	Recebe eventos maiores de <i>reggae</i> e DJs.
Campo do Eder	Ponto Esporádico	Não especificado	Recebe eventos maiores de <i>reggae</i> e DJs.

Fonte: autoria própria, 2025

Os pontos fixos são compostos por casas de festas menores, e periféricas, o que torna ali um local mais acessível e popular. Já os pontos esporádicos por serem casas maiores que recebem grandes eventos e algumas vezes estão no centro ou em bairros mais elitizados, se tornam eventos menos populares, mas que não deixam de reunir muitos apreciadores. Ao nos referirmos à periferia de Imperatriz muitas vezes podemos nos confundir, Imperatriz tem crescido nos últimos anos, e grande parte de seus bairros não estando mais em uma área geograficamente periférica, ainda mantem características de periferias, como baixos investimentos urbanos e culturais. Esses bairros são separados por bairros elitizados, seja o Centro entre o Bacuri e o Santa Rita, ou seja, os Três Poderes entre a nova imperatriz e a Vila Lobão, além da BR 010 que divide a cidade. Assim, Imperatriz é uma cidade híbrida, que possui mais periferias que grandes centros, e mesmo assim resiste à praticas periféricas, sempre tentando parecer mais branca, mais rica, mais capitalizada

2 SISTEMAS VIVOS EM MOVIMENTO

Para uma compreensão mais profunda do que será apresentado a seguir, é essencial trazer algumas bases teóricas que fundamentam este trabalho. Dentre elas, destaca-se o pensamento de Paul Gilroy (2023) que propõe uma visão ampla sobre o papel do Atlântico e dos navios negreiros no contexto da diáspora africana. Gilroy descreveu o Atlântico como o "espaço do meio" e caracterizou os navios negreiros como "sistemas vivos". Segundo o autor, esses navios, enquanto sistemas vivos, microculturais e micropolíticos em movimento, são cruciais para entendermos as dinâmicas culturais e os padrões de reprodução que se estabeleceram entre a população negra nas Américas. Essa perspectiva enfoca como esses espaços em trânsito foram centrais na formação de novas expressões culturais e identitárias, moldadas pela experiência da diáspora e pela resistência ao colonialismo.

O autor também fundamenta seu pensamento na centralidade geográfica e política do Caribe, sendo este, símbolo organizador e ponto de partida para o fluxo e dispersão dos povos escravizados pelas américas. Esses fluxos, no entanto, não se encerraram com o fim do período escravagista. Embora a circulação de pessoas entre continentes possa parecer um aspecto natural, é fundamental associá-la ao contexto colonial e pós-colonial. Isso ocorre porque os resquícios da colonialidade deixaram marcas profundas nas populações negras das Américas, influenciando significativamente suas formas de viver, resistir e sobreviver. O Caribe, nesse sentido, torna-se um espaço central para entender as dinâmicas culturais e as permanências históricas que moldaram as práticas culturais desses povos.

Dessa forma podemos olhar para o Caribe como essa encruzilhada de epistemologias, que segundo Hall (1999) não busca construir fixidez ou unilateralidade, para ele a diáspora é deslizante e fluída, amparada pela diferença:

Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *différance* — uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslizamento ao longo de um espectro sem começo nem fim. A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial à cultura. (Hall, 1999, p. 33)

Nesse sentido podemos interpretar na relação Maranhão/Caribe a presença do que Hall (1999) chama de lugares de passagem, mas que também Gilroy (2012) chama de espaços do

meio, que seria especificamente o Atlântico, um agente fundamental nessa conexão diaspórica. Outro autor que pode auxiliar nessa interpretação é Pratt (1999), que utiliza o termo “zona de contato” representando a fronteira cultural onde ocorre interações e trocas entre colonizadores e colonizados em relações de poder desiguais. Sendo assim, todos esses conceitos cabem em uma análise profunda desse espaço geográfico e cultural que é o Atlântico, divisor de terras caribenhas e brasileiras.

Para Hall (1999) A ideia de alcançar um significado definitivo é marcada pela presença constante de uma "ausência" ou um "excesso", tornando impossível chegar em sua totalidade ou em um estado completo de realização. Nesse sentido, as manifestações e identidades caribenhas em fluxo nunca se apresentam de forma plena e fixa, pois estão sempre em movimento, dialogando com múltiplas perspectivas e contextos.

Por outro lado, é fundamental colocar em discussão as múltiplas maneiras pelas quais a diáspora africana pode se manifestar. De acordo com Stuart Hall (1999), a identidade cultural de um grupo, bem como suas subjetividades diaspóricas, é marcada por características mutáveis, inconstantes e negociáveis. Essas identidades não seguem um padrão linear com início, meio e fim claramente definidos. Para Hall e outros autores da diáspora como Flor (2022), o mais relevante não é necessariamente compreender a origem e ponto de partida, ou o destino dessas identidades, mas sim, investigar como elas se transformam ao longo do tempo. Essa transformação ocorre em função das necessidades, pressões e circunstâncias sociais vivenciadas pelos grupos diaspóricos, refletindo sua capacidade de negociação e adaptação. As identidades culturais diaspóricas, estão constantemente sendo moldadas por dinâmicas de poder, relações sociais e processos históricos. Isso implica reconhecer que essas identidades não são estáticas, mas profundamente influenciadas pelas interações com outras culturas, outras lógicas de existência, pelas práticas de resistência e pelas experiências.

Um dos principais pontos a ser debatido em torno da diáspora é a ideia de retorno presente no ideário de muitos dispersos forçados pela escravidão, que possuem uma ideia de terra natal onde um dia poderão voltar para suas origens, e assim reconstruir suas histórias sem as marcas da escravidão.

A principal característica da noção de diáspora consistiria na "idea of dispersal following La traumatic event in the homeland, to two or more foreign destinations"

(Cohen, 2008: 2). Essa ruptura traumática com a terra natal seria, segundo o autor, fonte de memória coletiva e forneceria uma forma de narrativa para uma experiência comum àquela vivida pelo povo judeu, projetando o retorno à terra natal e um vínculo especial, simbólico e étnico com a terra prometida. Aqui, no entanto, suponho haver um ruído, uma fundamental distinção quanto ao Caribe, especialmente se considerarmos o período pós-libertação colonial/nacional (Cohen, 2008, p. 2 apud Flor 2022 p. 361).

A perspectiva de retorno à África, que ganhou força especialmente a partir da década de 1960, está intrinsecamente relacionada às narrativas de retorno redentor presentes em diversas conjunturas diaspóricas, como a do povo judeu. Essas narrativas refletem o conceito de "comunidades imaginadas", descrito por Benedict Anderson (1983), o autor propõe um conceito de nação antropológico: a nação como uma comunidade imaginada, limitada e ao mesmo tempo soberana; se referindo às construções simbólicas de coletividades, como povo, tribo, cultura e pertencimento nacional, baseada em uma representação idealizada e limitada. Essas comunidades são organizadas pela definição de fronteiras fixas, que estabelecem pontos de origem, pertencimento e possíveis retornos.

No caso da diáspora africana, o retorno à África, amplamente discutido por Marcus Garvey (1923), vai além de uma ideia geográfica; ele se configura como um movimento simbólico de reconexão com as raízes culturais e históricas. Para o autor, essa reconexão é fundamental para a restauração do orgulho e da dignidade do povo negro, rompendo com séculos de opressão e alienação cultural resultantes da escravidão e do colonialismo. Ele argumentava que o retorno à África não se restringia a uma migração física, mas também à ressignificação da identidade africana, celebrando suas tradições, valores e conquistas históricas. Nesse sentido, a África era vista como o símbolo de unidade, resistência e ancestralidade, funcionando como um alicerce para a construção de uma consciência coletiva que empoderasse os afrodescendentes a reivindicarem seu espaço no mundo.

A narrativa de “pertencimento nacional”, busca unificar os descendentes da diáspora em torno de uma identidade comum, promovendo a ideia de unidades e resgate. Entretanto, essa visão de retorno também é problemática, pois tende a simplificar ou homogeneizar experiências marcadas pela diversidade cultural, linguística e histórica construídas pelos afrodescendentes. O ideal de retorno à África muitas vezes não considera as transformações que o continente africano sofreu ao longo dos séculos, ignorando as complexas realidades econômicas, sociais e políticas contemporâneas. E que por mais preservada que seja as memórias da terra mãe, a

lógica de vida africana está ancorada muito mais na colonialidade do que na descolonialização. Portanto, essa visão romântica de um “retorno” pode encobrir o fato de que muitos descendentes da diáspora não têm uma conexão direta com lugares específicos na África e que suas culturas e identidades foram profundamente moldadas pela experiência colonial em ambos os continentes.

Nesse sentido, no contexto caribenho, os afrodiaspóricos mesmo estando imersos na lógica de nação e comunidade que Anderson (1983) retrata em sua obra, para Hall (1999) esses não podem se moldar em torno dessa ideia de retorno e pertencimento. Segundo Hall a concepção de terra natal é completamente abstrata quando se refere a um retorno dos povos trazidos de África para o dito “Novo Mundo”. Não podemos pensar em uma conexão com a terra de origem ou em um sentimento de pertencimento, seja cultural, nacional ou ligado a uma identidade cultural de história inegável. Isso ocorre porque esses povos são formados por uma diversidade de origens, cujas “terras natais” não podem ser consideradas sagradas, pois foram violentadas. Suas raízes foram arrancadas e sua origem não pode ser plenamente resgatada. Em vez de manterem uma continuidade com o passado, esses povos carregam uma relação com sua história profundamente marcada por rupturas violentas, abruptas e traumáticas (Hall 1999).

Com isso, é fundamental compreender como essa conceituação de nacionalidade e território nacional é construída propositalmente. Para Anderson (1983) a construção de uma consciência nacional é erguida sobre as concepções do capital, da linguagem, da religiosidade e dos mecanismos de comunicação em massa.

Podemos resumir as conclusões dos argumentos apresentados até agora dizendo que a convergência do capitalismo e da tecnologia de imprensa sobre a fatal diversidade da linguagem humana criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia básica, montou o cenário para a nação moderna. A extensão potencial dessas comunidades era intrinsecamente limitada, e, ao mesmo tempo, não mantinha senão a mais fortuita relação com as fronteiras políticas existentes (que, no geral, correspondiam ao ponto culminante dos expansionismos dinásticos). (Anderson, 1983, p. 82).

Visto isso, ao pensarmos as práticas culturais expressivas negras dentro de um circuito vernacular afro-atlântico, precisamos rever os sentidos impostos hegemonicamente sobre os termos “nação” e “fronteiras”. Visto que nesse contexto, a diáspora africana carrega consigo significados e formas de circular distintas das ideias fixas e hierárquicas de “estado” e “povo”.

As práticas culturais expressivas negras, ao se deslocarem e se recriarem em diversos territórios, desafiam essas concepções de território, propondo uma visão mais dinâmica e relacional da construção identitária. O circuito afro-atlântico, nesse sentido, opera como um espaço de resistência e reinvenção, onde as fronteiras deixam de ser barreiras e passam a funcionar como “zonas de contato” (Pratt, 1999). É nesse movimento que as noções de pertencimento, memória e ancestralidade se reconfiguram, dando origem a novas formas de viver e (re)existir.

Essas formas de se conectar e viver de forma híbrida, sempre circulando e negociando com outras cosmologias é atribuído aos termos de Pollack (1989) à “memória coletiva” e discutido por Gilroy (2012):

O trabalho dinâmico de memória que é estabelecido e moralizado na edificação da intercultura da diáspora construiu a coletividade e legou tanto uma política como uma hermenêutica aos seus membros contemporâneos. Aqui também, os objetivos oficiais do que conta como a cultura foi alargada e renegociada. A ideia de diáspora se tornou agora integrante deste empreendimento político, histórico e filosófico descentralizado ou, mais precisamente, multilateralizado (Gilroy, 2012, p.17).

A proposta de reconectar a África às populações afrodescendentes foi sustentada por revisões críticas da ideia de libertação nacional, que rompem barreiras geográficas e ideológicas. Essa iniciativa ousada questionou visões essencialistas e simplificadas sobre cultura, identidade e pertencimento, expondo as limitações de abordagens que tratam esses conceitos de forma fixa e abrangente. A diáspora, ao reconhecer e valorizar as diferenças internas entre os afrodescendentes, rejeitou a ideia de suprimir essas diversidades para focar apenas em um confronto direto com outros grupos externos (Gilroy, 2012).

Nesse sentido, a memória coletiva dos povos afrodescendentes desempenha um papel fundamental na construção e no fortalecimento dessas conexões entre a África e suas diásporas, sendo assim esse não retorno a terra de origem ganha um sentido bem mais palpável, estando a África presente no imaginário e na vida cotidiana dos sujeitos afrodiaspóricos. Atuando como um repositório vivo de histórias, tradições, resistências e valores culturais que transcendem gerações e geografias. Essa memória não apenas preserva a herança ancestral, mas também ressignifica as experiências de deslocamento, opressão e adaptação, transformando-as em elementos de identidade.

Gilroy (2012) compreende o Atlântico Negro como uma contracultura da modernidade, para ele as práticas culturais negras confrontam diretamente com as cosmologias impostas pela modernidade. Quijano (2005) argumenta como a Europa e a colonialidade foram peças centrais para a proliferação mundial da modernidade:

O fato de que os europeus ocidentais imaginaram ser a culminação de uma trajetória civilizatória desde um estado de natureza, levou-os também a pensar-se como os *modernos* da humanidade e de sua história, isto é, *como o novo e ao mesmo tempo o mais avançado da espécie*. Mas já que ao mesmo tempo atribuíam ao restante da espécie o pertencimento a uma categoria, por natureza, inferior e por isso anterior, isto é, o passado no processo da espécie, os europeus imaginaram também serem não apenas os portadores exclusivos de tal modernidade, mas igualmente seus exclusivos criadores e protagonistas (Quijano, 2005, p. 122).

A partir de sua autoafirmação enquanto criadores e protagonistas da modernidade os europeus se articularam em torno de um protagonismo mundial, tendo o trabalho desempenhado nas américas como propaganda de um novo padrão de poder mundial, que segundo eles seria a modernidade. No entanto, Quijano (2005) contrapõe a ideia de modernidade, que normalmente é vinculada a novidade, avanço, racionalidade científica e secularização, pode ser entendida como um fenômeno possível em diversas culturas e épocas históricas, não sendo exclusiva do Ocidente. Civilizações como a China, Índia, Egito, Grécia, Maia-Asteca e Tauantinsuio, mesmo com suas particularidades e diferenças, evidenciam traços dessa modernidade, incluindo elementos de pensamento racional e científico (Quijano 2005).

Segundo Quijano (2005) o trabalho desempenhado pela Europa na constituição da modernidade foi torná-la um acontecimento global, sendo resultado de um projeto de poder, que associa a colonialidade a divisão étnica e o capitalismo como pilares para o surgimento de um novo padrão de poder mundial. Tendo o etnocentrismo colonial como um fenômeno global, onde se encontrava o maior motor capitalista do mundo, assim, a Europa volta todos os olhares para o que as Américas produziam naquele momento. Se já se tinha a compreensão de que a mão de obra barata seria fundante para a sustentação do capital, as américas mostravam que mais barato seria o trabalho escravo. Desumanizar pessoas e torná-las máquinas de construir impérios foi o que tornou a Europa centro da modernidade e do capitalismo global.

O etnocentrismo colonial emerge como um elemento central para entendermos as dinâmicas de dominação cultural. Quijano (2005) refere-se à imposição de uma visão de mundo

européu como universal, estabelecendo padrões culturais, epistemológicos e sociais que deslegitimam e subordinam os saberes, culturas e modos de vida dos povos colonizados. Na perspectiva de Quijano, isso faz parte do que ele chama de colonialidade do poder, um sistema que não se encerrou com a descolonização formal, mas que permanece estruturando as relações globais, principalmente através do racismo e da exploração econômica, características do etnocentrismo colonial. O ato de desumanização dos povos colonizados, a universalização da cultura europeia, dos valores, das instituições e dos conhecimentos europeus, foram o que colocou outras culturas em uma posição de atraso e inferioridade. Isso inclui o conhecimento científico, que foi apresentado como a única forma válida de saber, em detrimento dos conhecimentos indígenas e africanos.

As discussões sobre a modernidade e os seus desafios deixam frequentemente questionamentos relacionados com a nacionalidade, a etnia, as consequências e a integridade cultural. Ao discutir as relações especiais entre "raça", cultura, nacionalidade e etnia, Gilroy (2012) afirma que as noções de nação, nacionalidade, pertencimento nacional e nacionalismo ocupam uma posição central em diversos contextos. Essas ideias são amplamente sustentadas por um conjunto de estratégias discursivas que podem ser descritas como “inclusivismo cultural”.

A principal característica desse inclusivismo cultural, que explica sua ampla acessibilidade, é a ênfase absoluta na diferença étnica. Essa diferenciação é destacada ao máximo para distinguir grupos entre si, embora seja colocada como a dimensão mais relevante de suas experiências sociais, históricas, culturais e identitárias. Frequentemente, essas concepções estão vinculadas ao desejo de pertencimento nacional ou à busca por formas locais de identidade cultural que reforcem a ideia de filiação (Gilroy 2012). Dessa maneira, as manifestações culturais negras podem ser compreendidas como uma forma de resistência e emersão, surgindo das camadas de soterramento impostas pelo colonialismo, sendo uma contraproposta nos sentidos que são impostos nos termos de nacionalidade e pertencimento nacional.

As manifestações diaspóricas, não são apenas expressões artísticas, mas também atos de afirmação identitária e preservação histórica. Em sua simples existência, carregam um significado profundo, que transcende o tempo e o espaço, ecoando as lutas, as dores e as

conquistas de um povo. Cada toque de tambor, cada gingada de corpos em dança, e cada melodia entoada não são apenas celebrações, mas também declarações de autonomia e resiliência. Essas expressões se tornam ferramentas de transformação, transmitindo memórias ancestrais e mantendo vivas as tradições e os saberes que resistiram à opressão. Assim, o impacto cultural dessas manifestações se alastra, conectando gerações e reafirmando a força de uma identidade que se reconstrói dia após dia. Gilroy (2012) argumenta como as práticas culturais negras podem ser uma ferramenta de luta e resistência a esse padrão de poder mundial que é a modernidade. Portanto é imprescindível encarar a cosmologia unilateral da modernidade como opositora das práticas em diáspora. Assim, também o autor compreende essas práticas diaspóricas como mecanismo de defesa e luta contra os poderes injustos da supremacia branca.

Hall (1978) ao discutir o “negro” na cultura popular, destaca alguns pontos que podem ser essenciais para análise proposta por este trabalho. O autor destaca como a ideia de popular pode ser problemática nesses termos, sendo por vezes associada a cultura de massa, assim reforçando essa ideia de fronteiras rígidas e consequentemente enclausurando dentro de um único pertencimento. Por outro lado, é possível ser notado em sua obra, que a cultura popular negra no pós-modernismo ou nos modernismos nas ruas, representa uma importante mudança na área da cultura rumo ao popular, rumo a práticas populares, narrativas cotidianas, narrativas locais, descentramento de velhas hierarquias e de grandes narrativas.

Esse deslocamento é investigado pelo autor a partir de três perspectivas fundamentais. A primeira diz respeito à descentralização dos modelos europeus de alta cultura, bem como a noção tradicional de cultura que antes dominava as interpretações sociais e artísticas. Esse processo permitiu que outras formas de expressão cultural ganhassem espaço e legitimidade no cenário global. A segunda perspectiva apontada por Hall é o surgimento dos Estados Unidos como uma potência mundial, assumindo o papel de centro hegemônico na produção cultural global. Essa mudança deslocou o foco cultural da Europa para os EUA, ampliando as possibilidades de circulação e visibilidade.

A terceira e última perspectiva aborda a descolonização do chamado Terceiro Mundo, que se posiciona como um evento crucial na emergência de representações culturais descolonizadas. Esse processo deu voz a novas narrativas, colocando os povos historicamente marginalizados como protagonistas. Dessa forma, o autor destaca como esses três fatores

convergir para fortalecer as práticas culturais negras, que passaram a ser reconhecidos não apenas como formas de resistência, mas também como manifestações legítimas da cultura popular. (Hall 1978)

No entanto, a crítica de Hall nessa obra é fundamentada no que ele vem chamar de “visibilidade segregada” que seria um substituto para a invisibilidade antes existente, mas que seria chamado de “o mesmo”. Então, uma manobra é articulada pelos circuitos de poder e capital para enclausurar as práticas culturais negras, assim tornando-as instrumento da cultura global dominante e parte desse modelo de cultura popular de massa.

A última coisa a fazer é ler-me como se eu estivesse dizendo que a dialética cultural acabou. Parte do problema é que temos esquecido que tipo de espaço é o da cultura de massa. E a cultura negra de massa não está isenta dessa dialética, que é histórica, e não uma questão de má-fé. Consequentemente, é necessário desconstruir o popular de uma vez por todas. Não há como retornar a uma visão ingênua do que ele consiste (Hall 1978, p. 152).

Ao trazermos o termo “cultura popular” para um contexto brasileiro é impossível não mencionarmos que foi e é o samba no Brasil. Um ritmo musical e dançante, de símbolos étnicos que foram transformados em símbolos nacionais. O que Hermano Viana (1995) com seu título emblemático “O mistério do samba” nos convida a pensar, é como isso é possível e com qual propósito foi feito. Para o autor, essa conversão não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la. Ele ressalta que a exposição do samba como identidade nacional se deu em um período histórico e social crítico para o Brasil. Nesse contexto, havia uma necessidade urgente de construir e exibir uma imagem do que seria “verdadeiramente brasileiro”, impulsionada pelas disputas políticas e sociais em torno da mestiçagem e da maneira como a população negra era vista no país.

Como citado anteriormente, ao nos referirmos à “visibilidade segregada” e “identidade nacional” nos termos de Hall (1978, 1999), estamos aludindo a processos históricos e culturais como o do samba no Brasil. A apropriação da cultura popular negra como ferramenta para construir uma identidade nacional não ocorre de forma neutra ou desinteressada. Pelo contrário, essa estratégia atua como uma máscara que disfarça a perpetuação da dominação étnica e a manutenção dos sistemas de poder.

Esse movimento é exemplo do que Quijano (2005) define em seu discurso sobre colonialidade e poder: a imposição de um modelo de organização social e cultural que naturaliza as posições raciais e reforça as estruturas hegemônicas. No caso do samba, a elevação do ritmo ao status de símbolo nacional ocultou as condições de exclusão e exploração vividas pela população negra, ao mesmo tempo que instrumentalizou sua cultura para atender aos interesses do projeto político e econômico das elites brasileiras.

Assim, o que poderia ser uma celebração genuína das contribuições culturais negras tornou-se uma ferramenta de controle simbólico, mantendo os afrodescendentes em uma posição de marginalização estrutural, enquanto suas expressões culturais eram aprofundadas e ressignificadas para sustentar ideais de mestiçagem e "harmonia racial" que nunca se traduziram em igualdade real. Dessa forma, a "visibilidade segregada" além de expor os corpos e as culturas negras à observação pública, também lhes enquadraram dentro de narrativas que servem ao sistema moderno-colonial global.

O Maranhão, conhecido como o estado com concentração DE 79% da população negra do Brasil (IBGE 2022) carrega em suas manifestações culturais as marcas profundas de uma herança africana que se torna símbolo do estado. Nesse cenário, o *reggae* se destaca como um elemento cultural de grande relevância, sendo apropriado e ressignificado pela população maranhense. Tendo exemplificado aqui, com o samba enquanto identidade nacional, reforçamos a continuidade à análise da proposta deste trabalho, voltando nosso olhar para o *reggae* como uma possível identidade maranhense.

Podemos correlacionar aqui o *reggae* e o samba, visto que o ritmo de origem jamaicana, ao chegar no maranhão se difundiu por todo o estado, se tornando um símbolo icônico da cultura popular maranhense. Essa visibilidade do *reggae* é reforçada através de várias manifestações e organizações, principalmente na capital São Luís. Começando pelo título de Capital nacional

do *reggae*, atribuído a capital maranhense⁷, como também o dia nacional do *reggae*⁸ e, o museu do *reggae*⁹, além de várias outras honrarias que o ritmo tem recebido ao longo dos anos.

Assim como o samba, o *reggae* também possui características de uma cultura com visibilidade segregada, recebendo reconhecimento nacional, mas em contra partida sendo marginalizado e desvalorizado nas periferias do estado, não recebendo incentivo por meio do poder público e consequentemente se tornado um estigma dentro do próprio estado. É essencial compreender como essas práticas segregadas resistem às tentativas de enquadramento e controle cultural dentro desse sistema moderno-colonial global. De maneira ampla, Hall (1978) nos conduz a pensar que o surgimento da cultura popular negra reflete a ação de múltiplas vertentes identitárias. Apesar dos constantes esforços de desligamento e desvalorização, essas vertentes encontram-se abrigadas em processos de ressignificação, reinventando-se continuamente.

Quando discutimos, em termos epistêmicos, a diáspora africana e, por consequência, a afro-caribenha, é importante considerar que a resistência, frequentemente abordada neste trabalho e em outros estudos, não é um ato estático. Trata-se de um processo marcado por mudanças, negociações e ressignificações. Essa capacidade de transformação é a chave para a sobrevivência e o fortalecimento dessas culturas frente às imposições das hegemonias modernas. É por meio dessa flexibilidade e reinvenção que os povos afrodiáspóricos continuam a resistir e a desafiar estruturas opressoras, reafirmando suas identidades e preservando a riqueza de suas tradições culturais.

⁷ Presidente em exercício, Geraldo Alckmin, sancionou, na data de 12 de setembro de 2023, o Projeto de Lei nº 81, de 2020, que concede ao município de São Luís, no Maranhão, o título de Capital Nacional do Reggae. Disponível em: www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/noticias/2023/09/sancionada-lei-que-denomina-sao-luis-como-capital-nacional-do-reggae

⁸ 11 de maio é o Dia Nacional do Reggae no Brasil. A data é uma referência ao dia da morte do cantor e compositor jamaicano Robert Nesta Marley, mundialmente conhecido como Bob Marley, responsável pela universalização no ritmo pelo mundo. Disponível em: <https://culturacasimiro.rj.gov.br/dia-nacional-reggae/#:~:text=11%20de%20maio%20%C3%A9%20o,universaliza%C3%A7%C3%A3o%20no%20ritmo%20pelo%20mundo./> Acesso em: 20 jan. 2025.

⁹ Foi fundado em 18 de janeiro de 2018. O museu tem como objetivo materializar as memórias do ritmo jamaicano que conquistou o Maranhão.

2.1 Breve histórico do *reggae*

Para iniciarmos uma análise e reflexão em torno de uma prática cultural, é necessário conhecermos as suas raízes culturais (Gilroy, 2012). O *reggae* surge no século XX como uma manifestação musical profundamente envolvida nos desejos de resistência e emancipação das populações afrodiaspóricas. Inseridas no contexto das condições colonialistas vividas nas Américas, as dinâmicas desse gênero musical jamaicano se vinculam diretamente ao processo de reafrikanização. A reafrikanização, emerge como uma postura política diante dos processos de subalternização racial e social, impostos pela colonialidade do poder sobre os povos afrodiaspóricos. Essa resistência, fundamentada na valorização das matrizes culturais africanas, configura-se como uma prática política de enfrentamento às opressões, sem se configurar como uma tentativa de imposição imperialista da cultura africana nem de negação das demais influências socioculturais, como as indígenas americanas ou europeias. Esse movimento é, portanto, uma estratégia de resistência para os povos negros nas Américas, afirmando sua cultura sem rejeitar a base híbrida (Costa, 2022).

O processo de reafrikanização corresponde ao movimento de apropriação pelos(as) negros(as) dos rumos de sua existência, diante da negação colonialista de sua humanidade. Esse processo de (re)existência do sujeito afrodiaspórico condiz, com a construção de referências orientadas por uma práxis de reconstrução dos seus horizontes de localização no mundo, a partir da formação de textos, objetos, narrativas, símbolos, discursos, performances, etc. (Costa, 2022, p. 255).

Quando nos referimos ao *reggae* é inevitável não nos remetermos a sua origem jamaicana e caribenha, sendo reflexo das contribuições do Caribe como local de realocação das populações recém-chegadas no dito “novo mundo”, como já foi mencionado aqui anteriormente. Segundo Albuquerque (1997) o ritmo chegou ao Maranhão pelos navios, uma alusão que o autor faz aos navios negreiros. Nesse sentido, é pertinente compreender todo o seu percurso até chegar em nosso *lôcus* de pesquisa. Atribuímos esse processo aos fluxos da diáspora africana, uma vez que reconhecemos o *reggae* como cultura afrodiaspórica.

Dessa forma, alguns autores como Rabelo (2006) e Albuquerque (1997) destacam que o *reggae* surgiu na Jamaica como uma fusão de elementos culturais africanos, caribenhos, ingleses e norte-americanos. Influenciado por ritmos como a Rumba Cubana e o Calypso de Trinidad, o *reggae* também incorporou a forte presença da música norte-americana; combinado

à rica herança cultural da população negra jamaicana, que já possuíam uma musicalidade africana com modificações colonizadoras, o *reggae* se consolidou como um ritmo profundamente representativo, carregando a identidade e as lutas sociais da Jamaica. (Farias, Costa, 2016, p.03).

Dessa forma, O *reggae*, originário da Jamaica, possui profundas conexões com a história e as experiências do povo afrodescendente. As raízes do *reggae* estão imersas na história da escravidão, por resistência e luta por liberdade, temas universais na experiência afrodiáspórica. Costa (2022) afirma:

A música *reggae* de origem jamaicana é um estilo que não se restringe às partituras musicais, pois o seu compasso é marcado pelas nuances rítmicas que tocam o corpo (este já extremamente sensível às marcas históricas do colonialismo). Ela é uma música que surgiu do reconhecimento das marcas que estavam dentro dos afro diaspóricos, a partir dos sons. Nesse sentido, o *reggae* foi um estilo criado para engrossar as fileiras antirracistas na música. O *reggae* veio com a obrigação artística de refletir o seu tempo, a luta contra o colonialismo. Não há como tocar uma música de corpos tão marcados sem se colocar na trincheira. Na realidade social afro-jamaicana, a música cumpriu essa incumbência de ser o baluarte de (re)conexão da sua herança ancestral com o dilema do que é ser negro nas periferias das Américas no século XX (Costa, 2022, p. 266).

A formação do ritmo se deve a constituição colonizadora da terceira maior ilha do Caribe. Sendo assim, podemos entender o Brasil e o Maranhão como uma "terra fértil" para a germinação do contexto diaspórico que será explorado a seguir, uma vez que as relações entre o Maranhão e o Caribe representam também uma continuidade do processo colonial e abriga boa parte da população afrodiáspórica brasileira. Observamos, portanto, que o estilo se adapta e se transforma conforme os diferentes contextos geográficos, culturais e sociais para que sua continuidade permaneça.

Antes do *reggae*, outros ritmos caribenhos, como o merengue e o bolero, já haviam chegado ao Brasil. Esses ritmos, vindos de diferentes partes do Caribe, chegaram junto aos navios que transportavam marinheiros pelas rotas de comércio no Maranhão e no Pará. Embora tivessem diferentes nomes em suas origens, na costa brasileira esses ritmos ficaram conhecidos coletivamente como merengue. Inicialmente, eles se estabeleceram entre a classe trabalhadora das regiões costeiras, sendo gradualmente incorporados pelas comunidades locais, que os

misturaram aos antigos ritmos caribenhos e às músicas românticas brasileiras. (Carvalho, 2016, p.72)

Outras formas de entrada da música caribenha também foram identificadas na região. A música jamaicana, por exemplo, chegou a São Luís por meio do pop internacional, especialmente através de artistas como Jimmy Cliff. A partir da década de 1970, o *reggae* chegou a São Luís não por meio de trocas diretas com a Jamaica, mas através da indústria musical nacional, que articulava sua entrada pelo sudeste do país em conexão com a indústria global. As músicas jamaicanas que alcançavam a costa do Maranhão, em sua maioria, eram financiadas pela indústria britânica. (Paularaj, 2013, p.68)

A chegada do *reggae* à ilha maranhense é um fator que levanta várias teses e controvérsias. Silva (1995), defende que o estilo chega à capital do estado por meio das ondas de rádio captadas do Caribe, isso devido a proximidade geográfica com a Jamaica. Outros autores como Albuquerque (1997) afirmam que o ritmo chega a São Luís através do tráfego marítimo entre as ilhas. No entanto, é possível afirmar que todas as teses levantadas se encontram na inevitabilidade do fato, pois a conexão cultural, social e religiosa de um mesmo povo, separados anteriormente por um sequestro em massa, não poderia ser apagada completamente. Portanto, vemos o *reggae* como uma evocação de uma manifestação ancestral e histórica, de povos que desembarcaram como animais, e construíram e constroem até hoje uma história de resistência, criatividade e negociação cultural.

Tendo isso em vista, podemos falar sobre como o *reggae* estabelece ligações com outros ritmos e se modifica em diferentes contextos, mantendo algumas características, mas também negociando frequentemente com práticas musicais e dançantes. O *Rock-steady* por exemplo, é um ritmo que atuou como propagador do *reggae*, visto que, possuía características que mais tarde seriam fundamentais para o estilo, uma vez que, denunciava uma série de problemas vividos por boa parte da população na Jamaica, acompanhava mudanças na composição política jamaicana. A partir das heranças do *Rock-stead*, houve um certo reconhecimento identitário referente a musicalidade e representatividade do que o *reggae* também assume como uma forma de resistência, e que está presente ao longo do seu percurso histórico a partir da Jamaica, atravessando os mares, chegando à capital maranhense e consequentemente se difundindo por todo o estado (Carvalho 2016).

Além de seu percurso histórico da Jamaica até nosso lócus de pesquisa, também é de extrema relevância falarmos sobre como o *reggae* carrega desde seu surgimento, características religiosas entre seus propagadores em suas práticas. O *reggae*, ganhou destaque internacional na década de 1970, trazendo críticas contundentes ao sistema capitalista. Além disso, carregava uma forte influência religiosa, trazendo traços do *rastafarianismo*¹⁰, abordando temas como o amor entre homem e mulher e os ideais *rastafáris*, incluindo o desejo de retorno para a Etiópia.

Segundo Rabelo (2006), o movimento *rastafári* integra diversos aspectos culturais e, em seu componente religioso, combina tradições da cultura africana, etíope e judaico-cristã. Os seguidores do *rastafarianismo* acreditam ser a reencarnação dos antigos israelitas, que foram punidos por desobedecerem às ordens divinas. De acordo com a Bíblia, em 607 a.C., o rei Nabucodonosor conquistou Jerusalém e exilou os israelitas na Babilônia. Somente em 537 a.C. eles puderam retornar a Israel, com a autorização de Ciro, imperador persa que havia conquistado a Babilônia (Rabelo, 2006).

Essa narrativa é reinterpretada pelos *rastafáris*, que veem o povo negro como um povo cativo na "Babilônia" moderna, representada pelo Ocidente, especialmente a Jamaica, vista como um lugar de sofrimento e opressão. A escravidão simboliza esse cativo, responsável por arrancar os africanos de sua terra natal, considerada o mundo ideal para o qual desejam retornar (Carvalho 2016).

Nessa análise é possível perceber como os movimentos afrodiáspóricos sendo eles em uma dimensão cultural ou religiosa conseguem manobrar as imposições coloniais, neste caso, trazendo conspecções cristãs/eurocêntricas para uma ótica africana, uma vez que ressignificam os termos e adaptam a sua realidade. A ideia de paraíso para os *rastafáris* é diferente do cristianismo, que acredita na existência de um paraíso celestial, a nova Jerusalém, segundo a interpretação *rasta*, será a terra escolhida por Jah (deus) que seria Adis Abeba, capital da Etiópia (Carvalho, 2016).

¹⁰ O *rastafarianismo*, conforme explica Rabelo (2006), é um movimento que combina aspectos culturais, filosóficos e religiosos. A palavra *rastafári* deriva de "Ras" que significa "príncipe" ou "líder" e "Tafari" relacionado à paz, título concedido ao príncipe etíope Hailê Selassiê em 1930. Ele foi reconhecido como Rei dos Reis e Leão Conquistador da Tribo de Judá, sendo considerado pelos seguidores do movimento como a encarnação de Jah (Deus).

A história do *rastafarianismo* nos interessa por estar diretamente associada à composição e à trajetória do *reggae* da Jamaica que ao ser divulgado pelo mundo tornam conhecidas também as mensagens das pregações e denúncias da religião *rasta*, não apenas as letras, mas também as simbologias que participam de sua comunicação (Carvalho, 2016, p.61).

Um símbolo da religião *rastafári* muito utilizado pelo *reggae* é o leão, que nas escrituras hebraicas é associado ao templo de Salomão, simbolizando majestade, coragem e justiça. Outro símbolo que o *reggae* traz da religião *rasta*, são as cores que compõem sua identidade visual, o preto, vermelho, verde e amarelo representam a bandeira da Etiópia, mesmo ele sendo fruto de uma junção de ritmos que nasce na Jamaica, não carrega as cores jamaicanas (Carvalho 2016).

Esses símbolos podem nos ajudar a pensar em como as conexões em diáspora são fervorosas, mesmo o *reggae* passando por inúmeras adaptações nunca deixou para trás o que representa sua origem, mesmo depois de perpassar por gerações a cultura e suas significações permanecem. Dessa forma, também podemos pensar como essas heranças podem impactar a forma de viver e compreender o mundo desses indivíduos e, como essas lógicas de vida são repassadas nesses espaços de conexão.

Costa (2022) liga essas concepções de mundo ao termo “musicovivências”, para o autor a música e, em destaque, o *reggae*, estabelece uma filosofia em suas práticas que não representam a música em si, mas lógicas de existência, de comunidade e consciência, que ultrapassa as barreiras sociais e as lógicas estabelecidas pela colonialidade. No que vamos trabalhar no capítulo seguinte teremos alguns exemplos de como essas “musicovivências” operam, veremos indivíduos que doaram suas vidas ao movimento, que para eles, além de diversão também é uma missão, é o que nasceram para ser.

Portanto nossa busca neste trabalho é por uma forma de caracterização do *reggae* não somente como lazer e entretenimento de um grupo específico, mas sim, segundo Silvério e Sousa (2020) como uma prática vernacular cultural negra que preserva uma relação com as primeiras formas de expressão das culturas africanas.

[...] quando a questão dos estilos de dança e música são apreendidos em termos da categoria analítica diáspora africana como uma “tradição”, eles podem ser lidos na chave de suas ressignificações históricas. Então, caberia outra pergunta, por exemplo: Como a noção de diáspora africana nos possibilita revisitar as práticas como a dança e a música, dispositivos de ligação, produzidos fora do contexto africano, por populações negras espalhadas pelo globo? (Silvério, Sousa, 2020, p 1160).

Para Silvério e Sousa (2020), a música negra na diáspora possui o poder de evocar os sons africanos. Segundo os autores, é repetida a colocação de partituras musicais que antecedem a letra das canções, demonstrando que os instrumentos musicais são tão importantes quanto a própria lírica. Nesse sentido, o *reggae* não é uma exceção. Para seus admiradores, os primeiros cinco segundos de uma música já os transportam para dentro das partituras, integrando o corpo ao ritmo de maneira intensa, estabelecendo uma ligação ancestral que conecta-o ao futuro, “[...] enquanto a lembrança seria uma viagem em direção ao passado para não o esquecer, em especial os sons e cantos dos escravos que estabeleceriam os vínculos com a África, a repetição indicaria uma viagem em direção ao futuro, permitindo sempre novas atribuições de sentido (Silvério, Sousa, 2020, p 1166).”

No contexto maranhense, essa dinâmica se torna ainda mais evidente. A sonoridade do *reggae*, marcada pela cadência do baixo e pelas batidas hipnóticas da bateria, ressoa para além de um estilo musical, experiência sensorial que desperta sentimentos de pertencimento. A dança agarradinha, característica das festas de *reggae* no Maranhão, reforça essa conexão, pois o movimento dos corpos acompanha o fluxo das batidas, recriando simbolicamente a comunhão dos povos africanos dispersos pela diáspora.

3 A IMPERATRIZ DO *REGGAE*

Ao buscarmos trabalhos que abordam o *reggae* no Brasil, encontramos muitos textos em diversos contextos, no entanto, os estudos sobre o estilo no maranhão são voltados exclusivamente para a capital São Luís. Encontramos pesquisas por exemplo, sobre o *reggae* em Goiânia- GO, Carvalho (2016) relata como o *reggae* chega ao estado do Goiás:

A realização das festas de *reggae* na região começou entre os anos finais da década de 1990 e o início dos anos 2000. Com a chegada de um significativo número de maranhenses na região, que passam a habitar bairros das periferias da cidade e desempenhar funções empregatícias análogas, ocorrem encontros entre diferentes indivíduos oriundos de distintos municípios que tinham em comum a memória de um lugar em comum, do Maranhão e do *reggae*, que teria se disseminado pelo estado e por outras cidades de estados do norte e nordeste brasileiro como o Pará e o Tocantins [...] As reuniões começaram nos domicílios de alguns sujeitos, entre eles estava Evandro Alves, de Imperatriz do Maranhão, que chegou a Goiás no ano de 1995 que primeiramente reunia pessoas em sua residência para ouvir *reggae* em pequenas confraternizações. (Carvalho, 2016, p, 101)

Nesse trecho podemos observar que estudos fora do estado encontram ligações profundas do *reggae* com as cidades do interior maranhense, inclusive, protagoniza Imperatriz como agente fundamental na trajetória do *reggae* proposta pela autora: Jamaica/Maranhão/Goiás. Dessa forma, questiona-se “*considerando que a diáspora regueira ultrapassa fronteiras do estado como não ultrapassaria as fronteiras da capital?*”, e ainda, “*existe reggae em terra de sertanejo, por que não existiria em território maranhense?*”. Como foi dito anteriormente, esses povos se conectam, e encontram sentido em suas práticas, é impossível imaginar uma prática afro-caribenha presente em uma única cidade ou estado, as pessoas estão em constante movimento, realizando trocas e disseminando saberes.

O *reggae*, é um ritmo que ecoou das periferias de São Luís, e que encontrou em Imperatriz um novo lar graças a pioneiros como o Professor Edileno Reis. Indicado por Gilson, como uma fonte essencial para compreender o surgimento do movimento *reggae* na cidade, Edileno, com sua vasta coleção de discos e músicas, se destacou como uma figura central na difusão do gênero. Ao chegar em Imperatriz na década de 1970, ele trouxe consigo uma paixão pelo *reggae* que logo se transformou em um movimento cultural significativo, desafiando o domínio dos clássicos românticos da época e plantando as sementes de uma nova identidade

musical na cidade. Sementes essas, que encontramos ligações diretas, com as ilhas, São Luís e Jamaica:

Quando eu cheguei aqui em Imperatriz, era só eu que gostava, eu e a galera que veio comigo nos anos 70. Digo 70 porque era a década, mas no ano de 75. E os cantores eram Bob Marley, Jimmy Cliff, Peter Tosh, eram as referências. Mas como eu tinha acesso a esses discos? Quando eu ia a São Luís, eu ia no porto do Itaqui, conversava com os tripulantes de lá, e como eles passavam pelas praias da Jamaica e outras regiões das Antilhas, eles traziam os discos e eu comprava. Eram LPs e compactos com músicas das regiões das Antilhas, como lambada, merengue e *reggae*. O *reggae*, nesse período, não era muito divulgado, mas a gente tinha curiosidade. (Edileno Reis 2024).

De fato, nosso segundo interlocutor, o Professor Edileno Reis, se mostrou muito solícito e é uma figura-chave para entendermos como tudo começou. Edileno, também conhecido como o rei do *reggae* no sul do Maranhão, é pedagogo, policial militar aposentado, professor concursado na rede estadual, onde atua nas áreas de filosofia e inglês. Com 70 anos de idade, relata que é natural de uma ilha no Arquipélago das Marianas, próximo a São Luís, ele conta que, aos 12 anos de idade, já era fluente em português e inglês devido à presença de estrangeiros em sua terra natal. Na juventude, Edileno migrou para São Luís e, alguns anos depois, prestou concurso para a polícia militar. Após ser aprovado, pediu para ser destinado ao interior do estado, pois, segundo ele, não poderia agir com tirania contra seus antigos parceiros de periferia.

Ao chegar em Imperatriz na década de 1970, Edileno percebeu que os ritmos musicais predominantes na cidade eram os clássicos da música romântica, com artistas como Roberto Carlos e Waldick Soriano dominando as paradas. No entanto, o jovem Edileno tinha uma paixão diferente, um ritmo que aprendeu a amar em São Luís: o *reggae*. Determinado a compartilhar essa paixão, Edileno começou a organizar eventos em sua casa, oferecendo churrascos para amigos e conhecidos. Ele montou sua própria aparelhagem de som e, durante essas festas, fazia questão de tocar exclusivamente *reggae*:

Quando era nos anos 80, onde aqui eu já me encontrava, eu fazia as resenhas e chamava os amigos, mas também eu só botava o que eu achava conveniente, eu não permitia que ninguém botasse outra música, porque se eu tava dando o churrasco, botando a cerveja, eu ia deixar bagunçar com a minha música, com meu ritmo que eu tava querendo que eles agradessem? Assim eu comecei (Edileno 2024).

Assim como o *reggae* chega a Imperatriz através de uma figura como Edileno, que abriu as portas de sua casa para eventos, com o objetivo de propagar o ritmo na cidade, Carvalho (2016) registra um fato semelhante em Goiânia- GO, segundo a autora o Dj Evandro Alves foi um dos pioneiros do *reggae* na grande Goiânia, maranhense que ao chegar no Goiás sente a ausência de festejar o seu ritmo do coração junto com a comunidade:

Quando eu vim pra cá eu vi a necessidade, aí eu tive aquela visão, aí comecei a me comunicar, montei um som, comecei a fazer festa e aí foi progredindo essa cultura, que na época que eu vim num tinha *reggae*, tinha muito maranhense, num tinha *reggae*! O cara curtia o *reggae* na casa dele, aí eu vi a necessidade de ouvir *reggae* no salão, porque no salão é outra coisa, todo mundo hoje em dia tem seu *reggae* seu pen drive tal, curte na sua casa, mas o verdadeiro regueiro no salão é outra coisa! [...]Algumas vezes eu reunia uma galera em casa pra gente curtir ouvir música e tal, mas sempre com o objetivo de levar o *reggae* pro salão não só pra aquele amigo, mas pra toda galera (Dj Evandro Alves apud Carvalho 2016, p. 114).

Em seguida está a imagem de um dos cartazes de divulgação dos eventos em Goiânia e um de Imperatriz, que apesar de ter sido confeccionado com quase dez anos de um para o outro, levando em consideração as novas tecnologias gráficas que surgem a todo momento, podemos ver a semelhança na forma como as informações são expostas nos cartazes, com o rosto dos Djs estampados, expondo a radiola¹¹, com cores chamativas para tornar o cartaz bem atrativo. Esses são indícios de que o ritmo se modifica mantendo alguns de seus traços.

¹¹ Equipamento de som utilizado pelos regueiros para tocar reggae, instrumento popularizado pelo estilo, e elemento simbólico do mesmo.

Figura 2: Folder de divulgação do reggae em Goiânia-GO



Fonte: Carvalho 2016.

Figura 3: Folder de divulgação do reggae em Imperatriz-MA



Fonte: Perfil do Instagram Dj Odair 2024.

Dito isso, podemos observar como esses agentes em diáspora são cruciais para todo o fluxo diaspórico, atuando como membros do que Pratt (1999) chama de “zona de contato”. São essas pessoas que ao chegarem em um local como Imperatriz e Goiânia, conseguem estabelecer laços com outros personagens e assim erguer um movimento de negociação com aquele espaço.

Com o sucesso dessas reuniões, Edileno decidiu dar um passo adiante. Por meio de um patrocínio de seu amigo João Velasco, ele conseguiu um espaço na rádio Mirante, uma emissora local. Foi assim que o *reggae* ganhou um lugar nas ondas do rádio da cidade, com duas horas semanais dedicadas ao ritmo. À medida que o *reggae* começava a ganhar espaço em Imperatriz, Edileno, com o objetivo de ampliar ainda mais a divulgação do ritmo, passou a gravar em fitas cassete os clássicos que vinha colecionando ao longo dos anos, muitas pessoas faziam filas na porta de sua casa para gravarem suas fitas, algo que ele fazia sem cobrar nenhum valor, apenas por amor ao movimento. Esse esforço resultou no surgimento de apreciadores e DJs dedicados ao *reggae*. Já no início da década de 1990, Edileno deixa o programa da rádio no comando do maestro Avelar, e junto com ele, e o senhor Nascimento, passam a espalhar o *reggae* pela cidade. Eles desempenharam um papel crucial ao levar o som do *reggae* aos bairros, com a força de alguns DJs como Oseias, Paulo Sérgio, João Velasco e Raimundo, utilizando três equipes de som¹²: Overnay, Equipe Central, Equipe Alfa e Plaza. Essas equipes, que impulsionaram o movimento na época, difundindo o *reggae* pelos bairros da cidade, infelizmente não existem mais. Hoje, quem carrega essa tradição é a Equipe *Landmix*, comandada com maestria pelo DJ Papagaio, mantendo vivo o espírito do *reggae* em Imperatriz.

O Professor Edileno possui um acervo com grandes “raridades”¹³ do *reggae* está localizado em sua chácara no povoado Setor Agrícola, na zona rural de Imperatriz. Ao nos afastarmos da área urbana, encontramos um cenário que revela como a memória histórica da cidade pode ser preservada em lugares remotos, muitas vezes fora do alcance da memória coletiva. Esses locais, tendendo a ser esquecidos por alguns e completamente desconhecidos por muitos, guardam tesouros culturais e históricos que são mantidos com zelo por aqueles que

¹² Essas equipes são compostas por alguns DJs e aparelhagens de som, que foram cruciais para a expansão do ritmo na cidade.

¹³ Raridades são discos de *reggae* que não são mais comercializados, ou de difícil acesso.

compreendem a importância de preservar a história, uma história coletiva, mas que também é a sua.

Figura 4: Fotos de alguns discos encontrados no acervo de Edileno



Fonte: acervo pessoal de Edileno, 2024.

Da esquerda para a direita temos as capas de discos; Mama África de Peter Tosh, The Prophets de Alpha Blondy, The Jamaica King Band, um LP composto por vários artistas, Dancing Floor de Gregory Isaacs, Exodus de Bob Marley, I Am The Living de Jimmy Cliff, Especial de Jimmy Cliff, Wailing Souls de Stranded, UB40 Labour of Love, The Jamaica King Band, Rebel Music de Bob Marley. Esses são apenas alguns dos discos encontrados no acervo de Edileno.

A imagem contém capas de álbuns icônicos do *reggae*, com discos de artistas como Bob Marley, Jimmy Cliff, Gregory Isaacs, UB40, Edson Gomes, Peter Tosh e outros. O primeiro disco da imagem "**Mama África**" foi lançado em 1983 por Peter Tosh, um dos pioneiros do *reggae* e ex-integrante do The Wailers ao lado de Bob Marley e Bunny Wailer. Este disco é um

dos mais importantes de sua carreira solo, trazendo fortes mensagens políticas e sociais, além de reafirmar a conexão do *reggae* com a ancestralidade africana. Na última capa da imagem, podemos ver o rosto de Bob Marley em um dos discos da banda The Wailers.

O disco *Exodus*, que aparece na imagem acima, é uma verdadeira obra-prima de Bob Marley, seu álbum mais significativo e influente. Lançado em 1977, marcou um ponto de virada em sua carreira, consolidando-o como um ícone global da música e da resistência. Em 1999, a revista *Time* elegeu *Exodus* como o melhor disco do século XX¹⁴, reconhecendo seu impacto duradouro na música e na cultura.

Foi o álbum que levou Bob Marley ao estrelato internacional, combinando com maestria mensagens políticas e temas de amor. Para ele, sua política era a do amor, e essa filosofia transparece nas letras das músicas, que misturam crítica social, espiritualidade e esperança. O disco reflete sua genialidade musical, e também sua visão de mundo, tornando-se um símbolo de luta e união para gerações ao redor do mundo.

Figura 5: Camisetas confeccionadas em festivais de *reggae*



Fonte: acervo pessoal de Edileno, 2024.

¹⁴ Disponível em: <https://matias.blogosfera.uol.com.br/2017/06/03/ha-exatos-40-anos-bob-marley-lancava-sua-obra-prima-exodus-seu-disco-mais-politico/#:~:text=Exodus%C3%A9%20a%20obra%2Dprima,melhor%20disco%20do%20s%C3%A9culo%20passado>. Acesso em: 22 de jan. 2025

Essa imagem com as camisetas dos festivais de amigos, foram encontradas no acervo de Edileno, onde nos conecta com sua história referente aos encontros realizados anos atrás com seus amigos, em sua casa e em sua chácara, eventos que ele afirma realizar até hoje.

Esses são apenas alguns dos muitos objetos que encontramos no acervo de Edileno, que mais do que um simples depósito; é um verdadeiro santuário da memória, onde as narrativas encontram abrigo e são mantidas vivas. Cada item preservado ali é um testemunho da cultura e da identidade que moldaram a comunidade. Esse acervo, composto de memórias silenciosas e conhecido por poucos, carrega consigo uma forma de preservar a existência dessas lembranças, já que o silêncio pode ser uma forma de resistência contra o controle dos discursos oficiais: “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente se opõe ao excesso de discursos oficiais” (Pollak 1989, p.5).

Ao final da nossa conversa, Edileno sintetiza sua ligação com o *reggae* em uma frase simples, mas poderosa: “*Não tem uma explicação eu gostar de reggae, é uma filosofia de vida, eu escuto outras músicas, mas com o reggae é diferente.*” Essa declaração não apenas finaliza a conversa, mas também nos faz refletir como a celebração de uma cultura vai além da música, tornando-se uma forma de viver e compreender o mundo.

3.1 O circuito da cultura e o *reggae* em Imperatriz

Quando nos propomos a discutir o circuito da cultura em um contexto afrodiaspórico, precisamos ter em mente qual seu mecanismo de ação. Como Hall (1999) afirma que a diáspora é fluida e deslizante, sem fronteiras rígidas, também podemos atribuir essas características ao circuito cultural. Uma vez que, não importa como se inicia cada processo, onde e quando ele finaliza, mas sim, as formas como se entrelaçam e dão continuidade de forma circular.

Esse circuito se inicia a partir do deslocamento dos povos africanos, da África para todo o globo, neste caso, especificamente, para o caribe, maranhão, São Luiz e Imperatriz. Como já vimos aqui todo o percurso histórico do *reggae* até chegar ao interior do Maranhão, o que nos interessa a diante é entender como se conectam esses povos e como o circuito da cultura pode nos ajudar a compreender essas conexões em Imperatriz.

O circuito da cultura é um modelo teórico-metodológico utilizado para analisar a dinâmica de produção de significados na sociedade. Os cinco processos culturais sugeridos

pelos autores Du Gay et al., (1997) são: *representação, identidade, produção, consumo e regulação*. Dentre esses, iremos discutir nesse trabalho a produção e o consumo, e em trabalhos futuros pretendemos investigar a identidade e a recepção do ritmo na cidade.

Todos os processos culturais sugeridos por Du Gay (1997) são passíveis de se observar no *reggae*, como as representações por exemplo, presente nas cores marcantes, no trançar do cabelo, e em vários símbolos que o *reggae* carrega em sua história. Sua identidade, marcada por uma negociação e um improviso constante. Porém nesse trabalho pretendemos atender a dois desses processos; a produção e o consumo, visto que em trabalhos futuros trataremos especificamente da identidade e regulação¹⁵.

3.2 Produção do *Reggae*

A produção musical de *reggae* em Imperatriz carrega uma rica herança que remonta às raízes do gênero no Maranhão, influenciada por figuras icônicas como o DJ Serralheiro. Este DJ que podemos encontrar muito de sua biografia nos sites de busca e em jornais virtuais, não apenas popularizou o *reggae* em São Luís, mas também contribuiu significativamente para a disseminação do ritmo em outras regiões do estado. Com uma coleção impressionante de discos, muitos adquiridos diretamente da Jamaica, Serralheiro tornou-se um “guardião do *reggae*”, influenciando técnicas de produção que ainda hoje moldam a cena musical do maranhão e de Imperatriz. Para Gilroy (2012), esses "guardiões" não são apenas indivíduos, mas também podem ser práticas e expressões culturais que ajudam a manter vivas as tradições e os saberes negros, mesmo diante das pressões da modernidade e da colonização.

O senhor Edileno possui um vasto acervo em discos dos mais variados artistas, tanto caribenhos, como de outras nacionalidades. Discos esses que ele mesmo comprou no Porto do Itaqui em São Luís, vindos da Jamaica através de navios, ou de um amigo pessoal do nosso interlocutor, um dos Djs brasileiros mais famosos, o DJ Serralheiro, que iniciou sua trajetória na década de 1970. Ao longo dos anos, ele viajou por diversos países, acumulando não apenas carimbos em seus passaportes, mas também experiências únicas. Serralheiro fez 17 viagens

¹⁵ Previsto para a dissertação de mestrado, dialogar sobre a identidade cultural do *reggae* em Imperatriz e sua regulação.

para Kingston, na Jamaica, e mais de 26 para Londres, sempre em busca de raridades em vinil para enriquecer sua coleção, que em seu auge contava com mais de 5.000 discos.¹⁶

Ele vendia esses discos tanto em São Luís quanto no interior do estado, e no final de sua vida, manteve apenas 500 exemplares em sua coleção. Segundo Edileno, Serralheiro foi um grande divulgador do *reggae* no Maranhão, sendo inclusive homenageado no Museu do *Reggae* em São Luís. Assim, ele ajudou a popularizar clássicos dos *roots* que são as músicas antigas de *reggae*, clássicos que se popularizaram no maranhão até meados da década de 2000, incluindo lendas do *reggae* como Bob Marley, Jimmy Cliff e Gregory Isaacs, artistas jamaicanos que ajudaram a levar o *reggae* à uma dimensão global.

O *roots* é o clássico, essa casa aqui só toca *roots* (boteco do Adriano) é como você entrasse no sertanejo e tocasse Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, aqueles antigos, porque são as antigas, as músicas que fica, que a galera vem pra curtir (Dj Jamaica 2024).

Conhecido por seu profissionalismo e compromisso com a exclusividade, o DJ Serralheiro desenvolveu técnicas inovadoras para proteger suas seleções musicais de possíveis imitadores. Ele criou vinhetas e fazia locuções simultâneas às faixas, garantindo que suas escolhas musicais permanecessem únicas. Seu amor pelo *reggae* e dedicação à profissão geraram muitas histórias que passaram a fazer parte do imaginário público, refletindo o profundo vínculo que ele tinha com a cultura *reggae*.

Eu sou o cara mais roubado. Eu quase que não dormia por causa disso. Aí, pensei: eu vou fazer um prefixo e bota no meio da música, aí acabou, eles não roubaram mais. Entrava no meio da música: “Serralheirooooo”. Na época, a rádio dizia: “O Serralheiro está doido!”. Hoje, todo mundo usa isso. (Dj Serralheiro 2017)¹⁷

A ideia de proteger as seleções musicais com vinhetas e locuções, desenvolvida pelo DJ Serralheiro, é essencial para a dinâmica dos bailes de *reggae* e tem sido amplamente explorada pelos DJs ao longo dos anos. Nos bailes, a exclusividade das músicas escolhidas é uma das chaves para se destacar e conquistar o público. DJs como Serralheiro, com seu profissionalismo

¹⁶ Disponível em: <https://musicnonstop.uol.com.br/dj-serralheiro-um-dos-nomes-mais-importantes-do-reggae-no-brasil-morreu-aos-xx-anos-fazendo-o-que-mais-amava/> Acesso em: 05 Jul. 2024.

¹⁷ Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/serralheiro-entrevista/> Acesso em: 05 Jul. 2024.

e criatividade, garantiram que suas seleções se mantivessem únicas, criando uma identidade sonora que o público reconhecia e valorizava. Ao incluir vinhetas e locuções dentro das faixas, eles protegem suas escolhas musicais de imitadores, como também personalizam suas apresentações, o que ajuda a fortalecer seu nome no cenário musical.

Serralheiro, um artista de São Luís com grande influência na cena musical, desenvolveu técnicas que têm sido amplamente adotadas em Imperatriz. Segundo o DJ Jamaica, irmão do nosso primeiro informante, Gilson, entre essas técnicas incluem o uso de vinhetas e locuções nas produções musicais como uma forma de proteger o sigilo das músicas. Essa prática não só preserva a autenticidade e exclusividade das faixas, mas também se tornou uma marca registrada na comercialização e distribuição das músicas na região. Isso demonstra como a criatividade e a inovação de artistas como o DJ Serralheiro se espalham e impactam outras cidades, moldando a forma como a música é produzida, consumida e apreciada.

Ainda segundo Dj Jamaica, essa forma de produção é articulada com seriedade e compromisso com a exclusividade das músicas. E existem duas formas de comercializar essas músicas, sendo de autoria própria ou de discos comprados em São Luís ou no exterior, ou recentemente pela internet, onde são extraídas as músicas, editadas e adicionadas as vinhetas e locuções no meio da música, assim ela passa a ser uma “exclusividade” daquele Dj. No caso das autorias, o compositor grava a música “limpa” sem vinheta e locução, para que ela seja comercializada.

Essa comercialização parte de um agente que o movimento chama de investidor, o investidor compra do cantor/compositor para revender, essa música pode ser revendida em outras cidades, mas não pode ser vendida para mais de um Dj na mesma cidade. Quando um Dj compra a música, o investidor já lhe passa ela “carimbada”, ou seja, já encaminha a música com a vinheta e locução do Dj, estando nesse carimbo o seu nome artístico e qualquer outra animação que ele deseje.

Como é: eu contrato um estúdio e o cantor pra fazer a música, e ele faz a música, quando ele faz, eu pago, e a música não é mais dele, aí se ele é Dj, ele vai falar comigo pra ele carimbar a música, então tem o cantor que faz, o investidor que compra e tem o Dj que compra do investidor, aí ela é vendida de vários preços, e quando o investidor ou o Dj compra, ele já tem que apagar do computador dele. Se você vazar a música depois de me vender ela, aí da processo, um monte de coisa, aí o investidor pode vender ela limpa que já é outro preço, ele pode vender ela queimada que é com a vinheta, por exemplo ele manda a vinheta pra mim, eu carimbo ela e mando pro Dj

com a vinheta dele, aí cada cidade essa música pode ser vendida com a vinheta de um Dj daquele lugar, não vende a mesma música numa cidade. (Dj Jamaica 2024).

Desde os primeiros esforços de Edileno e seus companheiros para levar o *reggae* aos bairros da cidade até a preservação das técnicas de produção musical inovadoras desenvolvidas por ícones como DJ Serralheiro, o *reggae* encontrou em Imperatriz um espaço fértil para crescer e se reinventar. Hoje, sob o comando de DJs como Papagaio e equipes como a Landmix¹⁸, o *reggae* continua a pulsar na cidade, carregando consigo a herança de gerações passadas e adaptando-se às demandas do presente. Essas memórias são mantidas através do compromisso com a autenticidade e a exclusividade, assegurando que o *reggae* permaneça não apenas como um gênero musical, mas como um símbolo de resistência, identidade e expressão cultural em Imperatriz.

A presença do Dj serralheiro na cena do *reggae* Imperatrizense, mesmo que sua contribuição seja indireta nos proporciona um olhar de como o circuito cultural do *reggae* se entrelaça, tanto de forma física através de uma amizade, como também sendo referência e influenciando outros que não possuem uma afinidade pessoal. Muitos dos DJs que tem Serralheiro como referência não o conhecerem pessoalmente, mas suas práticas de produção de comercialização e inovação conectam regueiros de todo o estado e fora dele.

3.3 Consumo do *Reggae* em Imperatriz

Partindo das informações coletadas sobre o contexto histórico de como se iniciou o consumo e se expandiu a produção do ritmo na cidade, podemos observar alguns fatos que permanecem no cotidiano, como a forma que o ritmo se estabelece na cidade, partindo do seu movimento periférico e programático, sempre contando com a força de alguns DJs que são “cabeças de chave”, estão em todos os eventos e fazem parte de uma organização coletiva. Essa organização está em processo de oficialização, vemos isso, através do surgimento recente de uma associação dos regueiros em Imperatriz Associação dos Regueiros de Imperatriz e Região (ACRIRT). A ACRIRT traz como princípios, a busca por benefícios legais que sustentem as

¹⁸ As equipes de som foram cruciais para a expansão do *reggae* na cidade, em meados da década de 1970 o movimento surge em Imperatriz com algumas aparelhagens de som e JD's levando o *reggae* para os bairros da cidade, cativando novos apreciadores e assim expandindo o *reggae* imperatrizense.

necessidades de um grupo de pessoas com concepções em comum, no caso, os regueiros imperatrizenses. A associação partiu da ideia de união entre os regueiros da cidade, visto que o ritmo muitas vezes sofria com a desvalorização e um suposto apagamento relacionado a hegemonia de outros ritmos.

Essa locomoção planejada, parte de bairros periféricos da cidade, e forma uma rede de eventos semanais com dias fixos em cada ponto estabelecido, esses bairros nem sempre são próximos um do outro, mas possuem essa ligação, que recruta adeptos da prática por toda a cidade e região. Outro traço importante é o tradicional canal de rádio que o movimento ainda hoje possui, agora com o Dj Odair e o Dj Jamaica no comando da rádio, aos sábados na rádio Imperial FM. Um ponto que possibilitou o reconhecimento e compreensão do *reggae* em Imperatriz é o recurso visual que o movimento utiliza como forma de divulgação dos artistas e eventos. Dessa forma podemos mapear tanto os locais de festa como os agentes envolvidos.

Figura 6: Folder de divulgação dos eventos na cidade.



Fonte: Divulgação da radio, WhatsApp Dj Jamaica, 2024.

Figura 7: Folder de divulgação dos eventos na cidade.



Fonte: Divulgação no instagram do artista, 2024.

A organização de eventos e a criação de uma rede interconectada de bairros e pontos de encontro permite que o *reggae* se mantenha acessível e relevante para uma ampla audiência, uma vez que o movimento organiza os eventos em um calendário semanal, com dias fixos, consegue reunir muitos artistas em grandes eventos, se torna uma organização relevante na cidade. Ao transformar a prática musical em uma rotina consolidada, os regueiros em Imperatriz não apenas popularizam o gênero, mas também constroem uma comunidade coesa e ativa que celebra e perpetua a cultura *reggae* na cidade.

Sousa (2020) nos convida a pensar no papel desses espaços que abrigam e reproduzem a cultura negra, e como podem perpetuar formas de viver e compreender o mundo:

Com base na hipótese de que a música e a dança são formas de expressão transversais, de identificação e sociabilidade das comunidades transnacionais negras, compreendemos clubes e bailes como espaços de criação e recriação de sociabilidades e de uma memória coletiva derivada da experiência comum da escravidão, das barreiras constituídas pela racialização e, também, como espaços de entrelaçamento e produção de sentidos particulares, ao mesmo tempo em que delineiam modos de ser, estar e fazer a partir dos deslocamentos dos sujeitos, de suas influências e de suas produções (Sousa, 2020, p 150).

Observamos isso ao tomar conhecimento do surgimento de uma associação de regueiros, cujo objetivo é articular estratégias para lutar por direitos e investimentos que fortaleçam o movimento, além de promover uma acessibilidade que beneficie seus membros como projetos de cinema nos bairros, associá-los em cubes aquáticos, etc. A associação busca implementar leis e utilizar recursos já existentes, (como as Leis Rouanet: nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 e lei Paulo Gustavo: Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022) que muitas vezes não são direcionados ao *reggae*, mas poderiam beneficiar significativamente o desenvolvimento da cena local. Além de reforçar a coesão social de seus membros, essa dinâmica contínua de expansão e organização evidencia como o *reggae*, inicialmente um movimento periférico, se estabeleceu como uma força cultural central na cidade.

Para além de sua organização e circulação pela cidade, é indispensável falar da grande precarização e desvalorização do *reggae* no contexto cultural de Imperatriz, sendo que mesmo mantendo uma periodização em seus eventos e um número relevante de adeptos, o movimento não consegue investimentos financeiros tanto por parte do poder público como patrocínios comerciais para suas festas. Esse processo de apagamento cultural pode prejudicar significativamente o consumo do *reggae* em Imperatriz de várias maneiras. Primeiramente, ao ser excluído das agendas oficiais e dos investimentos culturais, o *reggae* perde oportunidades de visibilidade e recursos necessários para sua expansão e preservação.

A figura de Gilson, assim como a de outros DJs e colecionadores ouvidos nessa pesquisa, nos faz refletir sobre a forma como o *reggae* se enraizou em Imperatriz, atravessando gerações e resistindo às mudanças sociais e econômicas. A paixão e o compromisso desses agentes culturais mostram que o *reggae* é mais do que música; é um modo de vida, assim como disse Edileno se referindo a sua própria identidade, mas que também foi possível encontrar nas falas de todos os apreciadores ouvidos, uma identidade coletiva que conecta pessoas em torno de valores e memórias compartilhadas. Dessa forma alguns autores vêm chamar esse agrupamento de memórias silenciosas de “comunidade afetiva” essa coesão social de indivíduos coletivos:

Na abordagem durkheimiana, a ênfase é dada à força quase institucional dessa memória coletiva, à duração, à continuidade e à estabilidade. Assim também Halbwachs, longe de ver Dessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas

desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de "comunidade afetiva" (Pollak, 1989, p.15)

Gilson e os demais agentes culturais de Imperatriz demonstram que o *reggae* na cidade é mais do que um simples gênero musical; é uma forma de resistência, um laço que une a comunidade e uma expressão profunda de identidade cultural.

Ao atribuírmos, ancestralidade, memória e ressignificações ao consumo do *reggae* na cidade, podemos pensar esse consumo como um processo que reforça a corrente do circuito cultural, é ele que irá manter os agentes ativos na prática cultural, desempenhando uma forma de engajamento dos agentes no movimento.

Clubes, salões de festas, espaços culturais, bares e restaurantes, além de figurarem como espaços de sociabilidade e estabelecimento de comunidades podem também figurar como espaços de entrelaçamento e produção de sentidos que extrapolam as tentativas de circunscrever essas mesmas práticas, e os sujeitos a elas vinculados, a um determinado território [...] (Sousa, 2020, p.70).

Nesse sentido, a autora se refere em como esses espaços são cruciais para que os que neles habitam possam tecer uma rede que entrelaça saberes e constrói novos significados constantemente, assim, essas casas de festa se tornam lugares geopolíticos, fundamentais para discutirmos a diáspora regueira já comentada neste trabalho. Em trabalhos futuros buscaremos uma conexão enraizada com esses espaços, pois acreditamos que ali são produzidos os reais significados do *reggae* na cidade, e nesses lugares poderemos encontrar os principais elos que unem o circuito da diáspora regueira do Caribe à Imperatriz.

Gilroy (2022) diz que a ideia de tradição pode construir um refúgio, um abrigo temporário que fornece consolo diante das forças que ameaçam a comunidade racial, fornecendo conectividade com suas práticas ancestrais e reconhecendo a escravidão como responsável pela quebra das tradições africanas no contexto diaspórico. No entanto, o autor salienta que a tradição nas condições da modernidade pode ser problemática, visto que:

[...] O discurso da tradição é, por isso, frequentemente articulado no interior das críticas da modernidade produzidas pelos negros no Ocidente. Ele é certamente audível dentro das contraculturas racializadas originadas pela modernidade. Entre tanto, a ideia de tradição também é muitas vezes a culminância, ou peça central, de um gesto retórico que assevera a legitimação de uma cultura política negra paralisada em uma postura defensiva contra os poderes injustos da supremacia branca. Esse gesto

contrapõe tradição e modernidade entre si como alternativas polares simples tão rigidamente diferenciadas e opostas como os signos preto e branco (Gilroy, 2022, p. 354).

Nesse sentido, podemos correlacionar o *reggae* em Imperatriz como uma cultura diaspórica que negocia com uma cultura dominante, formando uma dicotomia derivada de um projeto de modernidade forjado a partir de parâmetros coloniais. Nesse contexto, o sertanejo emerge como essa cultura dominante. Similarmente, ao que ocorreu em São Luís, que durante muito tempo lutou pelo predomínio de uma cultura erudita instituindo o título de "Atenas Brasileira" por celebrar uma representação europeia e vangloriar um passado de intelectuais e poetas (todos pertencentes às classes dominantes), em Imperatriz-MA, a elite local é fortemente representada pelo agronegócio e pela musicalidade sertaneja. Essa hegemonia exclui das principais agendas e investimentos culturais da cidade qualquer manifestação cultural que não esteja alinhada com seus objetivos ideológicos (Silva, 2007).

O *reggae*, enquanto manifestação da diáspora africana no Maranhão, atua como símbolo de resistência, negociação, troca, identidade e conexão cultural. Assim como outros ritmos musicais da diáspora não apenas proporciona entretenimento, mas também remete aos “modos de viver” e oferece uma ferramenta vital para a constituição das identidades afrodescendentes, permitindo que as comunidades negras maranhenses celebrem suas raízes e fortaleçam sua coesão social, como, por exemplo, o samba-rock em São Paulo:

[...] Quando questionado sobre se o que seria o samba-rock, nos termos de Macedo (2002), um de nossos entrevistados – Santa Maria – é enfático: “para mim, para nós [para mim e para Dani – sua parceira de dança e também professora de samba-rock], é uma cultura, uma cultura que junta a música com a dança, e estilos de roupa, estilo de vida” (entrevista concedida em 28 de junho de 2018) [...] (Silvério, Sousa, 2020, p 78).

Sendo assim, podemos considerar o *reggae* como uma prática cultural negra autêntica, pois estabelece relações com as primeiras formas de expressões das culturas africanas e seu deslocamento temporal. Outra similaridade que podemos encontrar entre o *reggae* e os movimentos da diáspora é, que tanto na Jamaica quanto em lugares onde ele foi fortemente recebido, as áreas eram predominantemente habitadas por grupos de pessoas negras que compartilhavam uma memória coletiva tanto de um passado de escravidão como de

enfrentamento cotidiano do racismo e a discriminação e opressão de classe. Como afirma Gilroy (2022) quando se refere a consciência social de grupos “raciais”:

O contar e o recontar dessas histórias desempenha um papel especial, organizando socialmente a consciência do grupo "racial" e afetando o importante equilíbrio entre atividade interna e externa - as diferentes práticas, cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar, manter e renovar a identidade. Essas práticas constituíram o Atlântico negro como uma tradição não tradicional, um conjunto cultural irredutivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico, que não pode ser apreendido mediante a lógica maniqueísta da codificação binária, há uma relação direta entre a comunidade de ouvintes construída no curso da utilização dessa cultura musical e da constituição de uma tradição que é redefinida aqui como a memória viva de um mesmo que é mutável. (Gilroy, 2022, p. 370).

Dessa forma, a combinação desse passado que se perpetuou através da música e as circunstâncias sociais semelhantes em ambos os locais resultou em um fenômeno comum no presente: a mobilização em torno do *reggae*. “Essas raízes, embora invisíveis, acabam florescendo em situações específicas, ou seja, são acionadas pela memória coletiva a partir de estímulos externos” (Silva, 2007, p. 108).

Rosa (2006) denomina esses traços de similaridade e bases comuns que estão presentes tanto no *reggae* como nas religiões de matrizes africanas de reconstrução de identidades étnicas transoceânicas, que representam uma nacionalidade africana fora da África.

[...] refletindo, parece simples a construção seletiva e criativa que esses indivíduos realizaram a respeito da história de onde é do que foram em sua nação ancestral, ao contrário foi um grande empenho institucionalizado para reconstruir identidade étnica transoceânica, ou seja, nacionalidade fora da África. É interessante enfatizar o intenso trabalho cultural necessário para manter reunidos os grupos étnicos africanos que sobreviveram aqui no Novo Mundo, buscando afinidades reais, imaginadas ou potencializadas pelo inconsciente cultural que fizeram reunir similitudes jamaicanas e maranhenses. (ROSA, 2006, p. 52-54)

É válido ressaltar a criatividade e a negociação e o improviso como traços fundamentais para a perpetuação dessas práticas de representatividade e coesão dos grupos na diáspora africana, tendo em vista grupos que mesmo depois do seu estado de escravizados continuaram com habilidades de modificar suas práticas conforme as necessidades existentes em determinados territórios. Pois continuam sendo marginalizados, e postos em posição de dominação na sociedade. Precisam resistir, mas sempre mantendo uma negociação sigilosa com o opressor, ressignificando suas ações para que ritos e práticas ancestrais continuem a coexistir.

Através do *reggae*, a diáspora africana no Maranhão encontra uma voz poderosa para expressar suas histórias, lutas e esperanças. Dessa forma, Silva (2007) fala sobre como os povos diaspóricos no Maranhão são reprimidos e negligenciados em relação a sua identidade e representatividade afrodiaspórica:

[...] a identificação de São Luís com a Jamaica hoje, significa, para alguns, remetê-la a um passado de inferioridade e distanciamento em relação à europeização pretendida e, em nome da qual, se nega a importância da população negra, na maioria responsável pela construção da sociedade brasileira [...] reivindica-se o título, “mais nobre”, de Atenas Brasileira, como uma maneira de reforçar o desejo de ser menos negro em sua cultura, menos africano, menos jamaicano, pois, o sonho de europeização precisa ser construído sob a concepção dominante de desqualificação da herança cultural africana, que teima em permanecer com fortes raízes no cotidiano religioso, do trabalho e do lazer de amplos segmentos da população maranhense. (Silva, 2007, p.116)

O que Silva (2007) observa em São Luís - MA, como uma tentativa de apagamento da identificação do *reggae* enquanto símbolo de uma identidade da cidade, também é notório em Imperatriz- MA. Assim como São Luís, que por muito tempo lutou pelo predomínio de uma cultura erudita, instituindo o título de Atenas brasileira, celebrando uma representação europeia e vangloriando um passado de intelectuais e poetas, todos pertencentes às classes dominantes, em Imperatriz - MA temos uma grande representação da elite local através do agronegócio e de uma musicalidade representada pelo sertanejo, deixando de fora das principais agendas e investimentos culturais da cidade qualquer outro tipo de manifestação cultural que não esteja alinhada com seus objetivos ideológicos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos a escrita deste trabalho buscando investigar espaços vinculados ao *reggae* em Imperatriz, assim como os sujeitos vinculados a cena do ritmo na cidade. Consideramos então, que há uma presença expressiva da prática cultural em Imperatriz, como bares e casas de festa que abrigam a prática em dias fixos, um circuito de Djs e uma associação ativa de regueiros. Analisamos essas práticas sob uma fundamentação teórica afrodiaspórica. Assim, reconhecendo o *reggae* como cultura popular negra, trouxemos alguns autores como Gilroy, Stuart Hall, Quijano e vários outros para iluminar essa análise.

Ao nos aprofundarmos na discussão, detalhamos nos dois últimos capítulos como se estabelece o consumo e a produção do ritmo na cidade. Aqui concluímos que ambos se complementam, visto que a produção do ritmo é baseada em toda uma história do consumo, não somente em Imperatriz, mas no contexto maranhense em si, uma vez que articuladores da prática no maranhão influenciaram significativamente em como o ritmo é produzido e consumido em Imperatriz, como é o caso do Dj serralheiro mencionando neste trabalho.

Ao abriremos uma discussão sobre como o *reggae* pode ser entendido como uma cultura afrodiaspórica, trouxemos autores como Silvério e Sousa para fortalecer essa perspectiva, com análises descritivas sobre as sonoridades e movimentos frequentemente encontrados nessa cosmovisão que se estabelece em torno da diáspora africana. Dessa forma, encontramos similaridades inegáveis entre o *reggae* e outras práticas diaspóricas.

Por tanto, essa pesquisa possibilitou uma compreensão detalhada de como a diáspora africana atua no contexto cultural maranhense, aqui vimos como o *reggae* pode ser compreendido como uma cultura diaspórica afro-caribenha, de identidade mutável e semelhante com outros fluxos em diáspora. Porém, não seria coerente afirmar que toda a complexidade encontrada em Imperatriz coubesse neste trabalho. Visto que, em Imperatriz e, em outras regiões fora da Jamaica, o *reggae* continua a atuar como uma forma de reconexão com a ancestralidade africana, resgatando e ressignificando valores e identidades vezes silenciados pelas narrativas hegemônicas.

Visto que o *reggae* deve ser compreendido para além de uma expressão musical, como uma ferramenta poderosa de resistência afrodiaspórica, que desafia as estruturas de dominação cultural e oferece um espaço para a reafirmação de identidades marginalizadas. Observa-se a

necessidade de uma análise crítica da relação entre o poder simbólico, a hegemonia cultural e o *reggae* como expressão de identidade local em Imperatriz, assim trazendo contribuições valiosas para o entendimento da dinâmica cultural na cidade, além de trazer visibilidade aos processos de resistência e valorização de culturas periféricas e afrodiaspóricas no Maranhão.

Por tanto, pretende-se então em pesquisas futuras trazer esses questionamentos e investigar a presença do *reggae* no cenário cultural de Imperatriz, e como esse ritmo contribui para a formação de uma identidade cultural própria na cidade. Dessa forma, é relevante compreender como a cultura pode ser usada como ferramenta de resistência ou opressão, e como isso molda as vivências das pessoas, além de colaborar para uma análise mais ampla sobre hegemonia cultural, e a luta por equidade social e cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Editora Bertrande Brasil SA, Rio de Janeiro, 1989.

CARVALHO, M. **Em terra de sertanejo também tem regueiro: a música e a diáspora maranhense na grande Goiânia (2000-2016)**. Universidade Federal de Goiás, programa de pós-graduação em história. 2016.

COSTA, A. **As musicovivências do reggae e suas pulsões de (re)existência**. Salvador, BA, 2022.

FARIAS, T.R.P.; COSTA, J.H. “Da Jamaica ao Brasil: por uma história social do *Reggae*”, **Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales**, (enero-marzo 2016).

FLOR, C. **Começos: A diáspora afro-caribenha, autores e temas**. Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2022.

GEERTZ, C. **Por uma descrição densa**. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1989.

GILROY, P. **O Atlântico Negro, modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro, ed. 34, 2022.

HALL, S. **Que negro é esse na cultura negra?** In: Da diáspora: Identidades e mediações culturais Rio de Janeiro: Editora Graal, 1978.

HALL, S.; GAY, P.D. (Eds.). **Questions of Cultural Identity**. Londres/Thousand Oaks/Nova Deli, Sage Publications, 1997.

KI-ZERBO, J. (Ed.). **História Geral da África**. Brasília: UNESCO, Secad/ MEC, UFSCar, 2010

LAROZA, F, **Uma entrevista com Serralheiro, o lendário DJ de reggae do Brasil**. 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/serralheiro-entrevista/> Acesso em: 05 Jul. 2024

MELO, C.N.; SOUSA, K.A. “Porque Guilhermina É Esperança”: o slam e o protagonismo da juventude negra. **Revista Terceira Margem**, v. 26, n. 49. 2022

POLLAK, M. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos históricos. Rio de Janeiro, 1989.

RABELO, D. **Rastafari: identidade e hibridismo cultural na Jamaica (1930-1981)**. Universidade de Brasília (Tese de Doutorado em História), 2006.

RICARDO, J, **DJ Serralheiro, um dos nomes mais importantes do reggae no Brasil, morreu aos 70 anos fazendo o que mais amava**. UOU, 2017. <https://musicnonstop.uol.com.br/dj-serralheiro-um-dos-nomes-mais-importantes-do-reggae-no-brasil-morreu-aos-xx-anos-fazendo-o-que-mais-amava/> Acesso em: 05 Jul. 2024

ROSA, M.S. **O Reggae na Jamaica brasileira: cidadania e política a partir de letras musicais**. Universidade Católica de Goiás. (Dissertação de Mestrado em História) 2006.

SANTOS, N.F.F.; SILVA, S.C. **Culturas afrodiaspóricas e educação: percepção de docentes IFCE campus Canindé**. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, Canindé, CE, Brasil, 2021.

SILVA, C. B. R. da. Os sons do Atlântico Negro. **Revista De Ciências Sociais**. 2007. 38(1), 5–13.

SILVA, C.B. **Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural**. – São Luís: EDUFMA, 1995.

SILVEIRO, V.R.; SOUSA, K.A. Dançar, cantar, criar no compasso da liberdade. **Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos -SP, 2020.

VIANNA, H. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed, 1995.